Zur Erinnerung an einen wunder-

schönen Tag!

7. VIII. 1921 Mizzi.

DIE ALTEN MEISTER

(Belgien — Holland)

von

EUGÈNE FROMENTIN

übertragen durch

Ernst Ludwig Schellenberg

Mit 40 ganzseitigen Abbildungen

6.—10. Tausend

Gustav Kiepenheuer / Verlag
Potsdam 1919

Brüssel, 6. Juli 1875.

Ich will Rubens und Rembrandt in ihrem Vaterlande betrachten und gleichermassen die holländische Schule in ihrem Rahmen, der immer derselbe ist mit seinem Land- und Seeleben, mit seinen Dünen, seinen Weiden, seinen grossen Wolken und seinen engen Horizonten. Es gibt dort zwei getrennte, völlig geschlossene, voneinander unabhängige, prachtvolle Kunstarten, die zusammen von einem Historiker, einem Philosophen und einem Maler studiert werden sollten. Um es gut zu machen, müsste man diese drei Männer in sich vereinen können; mit den ersten beiden habe ich nichts gemeinsam; und was den Maler anlangt, so hört man auf, einer zu sein, wenn man das geringste Gefühl für Distanz hat, sobald man sich dem unbekanntesten unter den Malern dieses begnadeten Landes naht.

Ich will die Museen durchwandern, aber sie nicht im einzelnen durchmustern. Ich werde mich vor bestimmten Männern verzögern; ich werde nicht ihr Leben berichten oder ihre Werke aufzählen, selbst die nicht, die ihre Mitbürger sich erhalten haben. Ich werde einige eigentümliche Züge ihres Genies oder ihres Talentes beschreiben, geradeso wie ich sie begreife, so gut ich sie fassen kann. Ich will nicht an allzu schwierige Fragen herantreten; ich werde den letzten Tiefen und Dunkelheiten ausweichen. Malerei ist die Kunst, das Unsichtbare durch das Sichtbare auszudrücken; ihre Wege, mögen sie klein oder gross sein, sind voll von Problemen, die wir für uns auf ihre Wahrheiten hin prüfen können, die wir aber lieber als Geheimnisse im Dunkel lassen mögen. Ich will nur meine Überraschung, meine Freude, mein Erstaunen über einige Bilder beschreiben und nicht minder genau

die Enttäuschungen, die sie mir verursacht haben. Und so werde ich nur die bedeutungslosen Eindrücke eines aufrichtigen Dilettanten voll Ehrlichkeit hier niederlegen.

Ich erkläre, dass weder irgendeine Methode, noch ein folgerechter Weg in diesen Studien zu finden sind. Man wird viele Lücken entdecken, manche Bevorzugungen und Versäumnisse, ohne dass dieser Mangel des Gleichmasses über die Wichtigkeit oder Güte der Werke entscheiden soll, die ich nicht erwähnt habe. Ich werde manchmal des Louvre gedenken und keinen Anstoss daran nehmen, uns dorthin zu führen, damit die Beispiele uns näher und die Nachprüfungen leichter sind. Es ist möglich, dass manche meiner Anschauungen mit den überkommenen nicht im Einklang sind; ich strebe nicht darnach, die Ideen, welche aus diesen Widersprüchen entstehen, zu untersuchen, aber ich will ihnen auch keineswegs ausweichen. Ich bitte nur, darin nicht das Zeichen eines tadelsüchtigen Geistes zu erblicken, der darauf ausgeht, sich durch Kühnheiten auszuzeichnen, und der die Anklage fürchtet, nichts gesehen zu haben, falls er nicht ganz anders als die anderen urteilt, wenn er begangene Wege durchwandert.

In Wahrheit werden diese Studien nur Notizen sein und diese Notizen unzusammenhängende und ungleiche Elemente eines Buches, das noch geschrieben werden muss: eingehender, als die bisher geschriebenen; in welchem Philosophie, Ästhetik, Kunstausdrücke und Anekdoten weniger, die Fragen des Handwerks weit mehr Platz einnehmen sollten. Es würde etwa eine Art Unterhaltung über die Malerei sein, wo die Maler ihre Eigentümlichkeiten wiederfinden, wo die Laien Maler und Malerei genauer kennen lernen könnten. Jetzt soll meine

Methode darin bestehen, alles zu vergessen, was schon über diesen Gegenstand gesagt worden ist; mein Ziel, Fragen aufzustellen, das Verlangen nach ihrer Durchforschung anzuregen und denjenigen, die imstande sind, uns einen ähnlichen Dienst zu erweisen, die Begierde nach ihrer Lösung einzuflössen.

Ich überschreibe diese Blätter „Die alten Meister", wie ich auch die strengen oder vertrauten Meister unserer französischen Sprache nennen würde, wenn ich von Pascal, Bossuet, La Bruyère, Voltaire oder Diderot reden sollte — mit dem einen Unterschiede, dass es in Frankreich Schulen gibt, in denen man noch die Achtung und das Studium dieser Sprachmeister lehrt, während ich keinen Ort kenne, wo man zur Zeit zum ehrfürchtigen Studium der immer mustergültigen Meister von Flandern und Holland mahnt.

Ich nehme auch an, dass der Leser, an den ich mich wende, mir so gemäss ist, dass er mir ohne allzu grosse Ermüdung zu folgen vermag, und doch wieder unähnlich genug, dass ich Freude daran habe, ihm zu widersprechen, und einige Leidenschaft aufwende, um ihn zu überzeugen.

BELGIEN

I.

Das Museum in Brüssel ist immer viel besser gewesen als sein Ruf. Was es in den Augen derer herabsetzt, deren Geist instinktiv über die Dinge hinausgeht, das ist seine Lage unmittelbar an unserer Grenze; weil es also die erste Station auf einer Pilgerfahrt ist, die zu geheiligten Orten führt. Van Eyck ist in Gent, Memling in Brügge, Rubens in Antwerpen: Brüssel besitzt keinen dieser grossen Männer als völliges Eigentum. Sie sind dort nicht geboren worden; kaum, dass sie dort gemalt haben; Brüssel hat weder ihre Asche, noch ihre Meisterwerke; man will sie in ihrer Heimat aufsuchen und muss sie anderswo finden. All das gibt dieser hübschen Hauptstadt das Ansehen eines leeren Hauses und kann sie völlig ungerechtfertigten Verdammungsurteilen aussetzen. Man weiss es nicht oder vergisst, dass nirgends in Flandern diese drei Fürsten der flämischen Malerei in einem gleichen Geleite von Malern und hohen Geistern einherschreiten, die sie umgeben, ihnen folgen oder vorangehen, ihnen die Pforten zur Geschichte öffnen, sie eintreten lassen und darauf verschwinden. Belgien ist ein wundervolles Kunstbuch, dessen Kapitel zum Ruhme des Landes glücklicherweise ein wenig verstreut sind, dessen Vorrede aber in Brüssel steht, und nur in Brüssel. Und jedem, der sich etwa versucht fühlt, die Vorrede zu überspringen, um rasch zu dem Buche selbst zu kommen, will ich sagen, dass er unrecht hat, dass er das Buch zu bald aufschlägt und es schlecht lesen wird.

Diese Vorrede ist in sich sehr schön; sie ist ausserdem ein Dokument, das durch nichts ersetzt werden kann; sie kündet alles an, was man sehen soll, sie bereitet alles vor, lässt alles ahnen, alles verstehen; sie bringt Ordnung in die verwirrende Menge von Eigen-

namen und Werken, die sich in die zahlreichen Kapellen verirrt haben, wohin die Zeit sie zufällig verstreut hat, und die sich hier ohne Zweifelhaftigkeit einordnen, dank dem vollkommenen Takt, der sie vereinigt und katalogisiert hat. Es ist gewissermassen der Bestand von dem, was Belgien bis zur modernen Schule an Künstlern hervorgebracht hat, und wie ein Überblick über das, was es in seinen verschiedenen Sammlungen besitzt: in Museen, Kirchen, Klöstern, Hospitälern, Rathäusern, Privatsammlungen. Vielleicht kannte Belgien selbst nicht das Umfassende dieses reichen Nationalschatzes, des wertvollsten, den es neben Holland und nach Italien auf der Welt gibt, bevor es zwei gleich gut gehaltene Sammlungen besass: das Museum von Antwerpen und dieses hier. Ausserdem ist die flämische Kunstgeschichte launenhaft und ziemlich romantisch, jeden Augenblick reisst der Faden und findet sich wieder; man glaubt, dass die Malerei sich verloren, sich verirrt habe auf den grossen Landstrassen der Welt; sie gleicht ein wenig dem verlorenen Sohne, der zurückkehrt, als man ihn nicht mehr erwartete. Wer einen Begriff von ihren Abenteuern haben will, und wer wissen möchte, was ihr während ihrer Abwesenheit begegnet ist, der durchwandele das Museum in Brüssel; es wird ihm Antwort geben mit jener leichten Übersichtlichkeit, die ein vollständiger, wahrhafter, sehr klarer Abriss einer Geschichte zu bieten vermag, die zwei Jahrhunderte gewährt hat.

Ich will nicht von der Anordnung des Museums reden, die vollkommen ist. Schöne Säle, gutes Licht, die Werke ausgewählt nach ihrer Schönheit, ihrer Seltenheit oder nur nach ihrem geschichtlichen Werte. Die scharfsinnigste Genauigkeit in der Bestimmung ihrer Herkunft; in allem ein Geschmack, eine Sorgfalt, ein Wissen, eine Achtung vor den Kunstdingen, welche heute diese reiche

Sammlung zu einem vorbildlichen Museum gestalten. Dazu ist es vor allem ein flämisches Museum, das Flandern ein heimatliches Interesse, aber Europa einen unschätzbaren Wert verleiht.

Die holländische Schule ist hier kaum vertreten; man sucht sie auch gar nicht. Sie würde hier Glaubensbekenntnisse und Gewohnheiten finden, die nicht die ihren sind: Mystiker, Katholiken und Heiden, und sie würde sich mit keinen von ihnen vertragen. Sie käme hier mit Legenden zusammen, mit alter Geschichte, mit direkten oder indirekten Erinnerungen an die Herzöge von Burgund, die Erzherzöge von Österreich und auch an die italienischen Fürsten; mit dem Papst, Karl V., Philipp II., das heisst mit lauter Dingen und Menschen, die sie nicht gekannt, oder die sie verleugnet hat, gegen die sie hundert Jahre gekämpft hat, und von denen ihre Anlage, ihre Instinkte, ihre Bedürfnisse, also ihr Schicksal sie deutlich und gewaltsam scheiden mussten. Um von Moerdyck nach Dordrecht zu gelangen, braucht man nur die Maas zu überschreiten; eine ganze Welt ruht zwischen den zwei Grenzen. Antwerpen liegt bei den Antipoden von Amsterdam; und mit seinem prächtigen Eklektizismus und den heiter geselligen Seiten seines Genies ist Rubens näher mit Veronese, Tintoretto, Tizian, Correggio, selbst mit Raffael verwandt, als mit Rembrandt, seinem Zeitgenossen, aber schroffen Gegner.

Die italienische Kunst ist hier nur vertreten, damit man sie nicht vergisst. Es ist eine Kunst, die man gefälscht hatte, um sie zu akklimatisieren, und die sich von selbst verändert, wenn sie nach Flandern kommt. Wenn man, in dem am wenigsten flämischen Teile der Galerie, zwei nicht gerade vortreffliche, stark überarbeitete, aber typische Porträts von Tintoretto betrachtet, so kann man sie nur zögernd erfassen neben Memling, Martin

de Vos, van Orley, Rubens, van Dyck, selbst neben Anton Mor. Dasselbe gilt für Veronese: er ist hierher verschlagen; seine Farbe ist glanzlos und erscheint wie Wasserfarbe, sein Stil ein wenig kalt, sein Pomp angelernt und beinahe geziert. Dennoch ist das Stück köstlich, von seiner feinen Art: es ist ein Bruchstück, und eines der besten, aus einem mythologischen Triumphzuge an einer der Decken des herzoglichen Palastes; aber Rubens hängt an seiner Seite, und das genügt, um dem Rubens von Venedig einen Ton zu geben, der dem Lande nicht angehört. Wer von beiden ist im Recht? Und wenn man aufmerksam nur auf die so vortrefflich ausgedrückte Sprache dieser zwei Männer hört, welche gilt mehr, die korrekte und gelehrte Rhetorik, die man in Venedig ausübt, oder die begeisterte, gewaltige und warme Inkorrektheit der Sprache von Antwerpen? In Venedig neigt man zu Veronese; in Flandern hört man lieber auf Rubens.

Die italienische Kunst hat dieses mit allen kräftig gegründeten Künsten gemein, dass sie stark kosmopolitisch ist, denn sie ist überall hingewandert, und sehr stolz, denn sie genügt sich selbst. Sie ist in ganz Europa zu Hause, ausser in zwei Ländern: Belgien, dessen Geist sie fühlbar durchdrungen hat, ohne ihn jemals zu unterwerfen, und Holland, das einst so getan hat, als ob es sie um Rat früge, und am Ende ohne sie fertig geworden ist. Und wenn Italien auch in guter Nachbarschaft mit Spanien lebt, wenn es in Frankreich herrscht, wo, wenigstens in der historischen Malerei, unsere besten Maler Römer waren, so begegnet es in Flandern zwei oder drei sehr grossen Männern von vornehmer und eingeborener Rasse, welche die Herrschaft halten und sie mit niemand teilen wollen.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen diesen beiden

Ländern, Italien und Flandern, ist merkwürdig: sie ist lang und umständlich; anderswo könnte man sich darin verlieren; hier liest man sie, wie gesagt, fliessend. Sie beginnt bei van Eyck und endet mit dem Tage, wo Rubens Genua verliess und mit der zarten Blüte der italienischen Studien in seinem Reisegepäck zurückkam, das heisst mit all dem, was die Kunst seines Landes vernünftigerweise übernehmen konnte. Diese Geschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Flandern bildet im Durchschnitt den Bestand und die wahrhaft eigene Grundlage dieses Museums.

Man beginnt bei dem vierzehnten Jahrhundert und endet mit der ersten Hälfte des siebzehnten. An den beiden Endpunkten dieses glänzenden Weges wird man von der gleichen Erscheinung ergriffen, die in einem so kleinen Lande gewiss sehr selten ist: von einer Kunst, die an Ort und Stelle und gleichsam aus sich selbst geboren ist, und einer Kunst, die wiedergeboren wurde, als man sie tot glaubte. Man sieht van Eyck mit einer sehr schönen „Anbetung der Weisen", man gewahrt Memling mit feinen Porträts, und unten, ganz am Ende, hundertfünfzig Jahre weiter, erblickt man Rubens. Jedesmal erhebt sich wahrhaft eine Sonne und geht dann unter mit dem Glanze eines kurzen, herrlichen Tages, dem kein Morgen folgt.

Solange van Eyck am Horizonte steht, ist es ein Leuchten, das bis zu den Grenzen der heutigen Welt reicht; unter diesem Leuchten scheint die heutige Welt zu erwachen, erkennt sich wieder und erhellt sich. Italien vernimmt die Kunde und kommt nach Brügge. Mit einem Besuche von Künstlern, die neugierig waren, zu wissen, wie sie richtig, mit Glanz, mit Festigkeit, Leichtigkeit und Dauerhaftigkeit malen sollten, beginnt so zwischen den zwei Völkern ein Kommen und Gehen, das Charakter und

Ziel ändern, das aber nicht aufhören sollte. Van Eyck ist keineswegs allein; um ihn sind überaus zahlreiche Werke, mehr Werke, als Namen. Man kann sie nicht gut unterscheiden, weder unter sich, noch von der deutschen Schule. Sie gleichen einem Schmuckkästchen, einem Reliquienschreine, einem Flimmern kostbarer Juwelen. Man denke sich eine Sammlung gemalter Goldschmiedewaren, die für einen Fürsten bestimmt sind, wo man die Hand des Schwarzschmelzers, des Glasers, des Graveurs und des Psalter-Ausmalers merkt, wo das Gefühl ernst ist, die Begeisterung mönchisch, die Technik schon sehr erprobt, die Wirkung blendend; unter ihnen aber bleibt Memling immer gesondert, einzigartig, ohne Falsch und köstlich, wie eine Blume, deren Wurzel man nicht greifen kann, und die keine Schösslinge gehabt hat.

Als dieses schöne Morgenrot erloschen, als diese schöne Dämmerung zu Ende war, sank die Nacht auf den Norden herab, und nun sah man Italien aufleuchten. Ganz natürlicherweise ging nun der Norden dorthin. Man war damals in Flandern an jenem kritischen Punkte im Leben der Individuen und Völker angelangt, wo man reifen muss, weil man nicht mehr jung ist; wo man wissen muss, weil man nicht mehr Glauben hat. Flandern tat mit Italien, was Italien vordem mit der Antike getan hatte, es wandte sich nach Rom, Florenz, Mailand, Parma und Venedig, wie Rom und Mailand, Florenz und Parma sich nach dem lateinischen Rom und nach Griechenland gewandt hatten.

Der erste, der sich aufmachte, war Marbuse gegen 1508, dann van Orley, spätestens 1527, dann Floris, dann Coxie; und die anderen folgten nach. Während eines Säkulums gab es inmitten des klassischen Landes eine flämische Schule, die gute Schüler und einige gute Maler heranbildete, welche die Schule von Antwerpen durch

ihre Bildung ohne grosse Seele, durch ihre gut oder schlecht gelernten Lehren fast erstickt hat, und die schliesslich dazu diente, das Unbekannte auszusäen. Dürfen wir sie als Vorläufer betrachten? Auf jeden Fall sind sie die Stammväter, die Vermittler, Männer voll Eifer und guten Willens, welche der Ruhm lockt, das Neue anzieht und das Höhere nicht ruhen lässt. Es sei zugestanden, dass nicht alles in dieser Bastardkunst derartig war, dass es über das trösten konnte, was nicht mehr da war, und dass es hoffen liess auf das, was man erwartete. Jedenfalls fesseln, interessieren und belehren sie alle, wenn man nur aus der Kenntnis ihres Wesens die eine Tatsache lernt, die banal ist, so oft ist sie entscheidend bezeugt worden: die Erneuerung der heutigen Welt durch die alte und die aussergewöhnliche Schwerkraft, die Europa um die italienische Renaissance trieb. Die Renaissance trat im Norden genau so auf, wie sie im Süden aufgetreten war, mit dem einen Unterschiede, dass in jener Zeit, in der wir weilen, Italien vorangeht, Flandern nachfolgt, dass Italien eine Schule der schönen Kultur und des hohen Geistes unterhält, und dass die flämischen Schüler sich darauf stürzen.

Diese Schüler, um ihnen einen Namen zu erteilen, der ihren Meistern Ehre macht, diese Jünger, um sie besser so nach ihrer Begeisterung und ihren Verdiensten zu nennen, sind verschieden und verschieden gepackt durch den Geist, der zu ihnen allen von ferne redet, und der sie in der Nähe entzückt, gemäss ihrer Persönlichkeit. Es gibt einige, die Italien anzieht, aber nicht bekehrt, wie Marbuse, der im Geist wie im Werke gotisch blieb und von seiner Reise nur den Geschmack an schöner Architektur mitbrachte, und schon mehr für die Architektur der Paläste, als der Kapellen. Andere gibt es, die Italien fesselte und zurückhielt; andere die zurückkamen,

erschlafft, geschmeidiger, zu sehr den erregten Gebärden geneigt, wie van Orley; andere gingen von da nach England, Deutschland oder Frankreich; andere endlich kehren heim, unkenntlich wie Floris besonders, dessen hastige und kalte Art, dessen barocker Stil und schwache Arbeitsweise in der Schule wie ein Ereignis begrüsst wurden und ihm die gefährliche Ehre brachten, 150 Schüler (so sagt man) auszubilden.

Man kann leicht inmitten dieser Abtrünnigen die wenigen Starrköpfe erkennen, die als Ausnahmen der Heimatflur frei und tapfer zugetan blieben, sie durchpflügten und auf ihrem Grunde Neues entdeckten: ein Beweis ist Quentin Massys, der Schmied von Antwerpen, der zuerst mit dem schmiedeeisernen Brunnen hervortrat, welcher noch jetzt vor dem grossen Portal von Notre-Dame zu sehen ist, und der später mit derselben naiven, so sichern und starken Hand, mit demselben Werkzeuge des Ziseleurs den „Wechsler und seine Frau" im Louvre und die wundervolle „Grablegung Christi" im Museum von Antwerpen malte.

Ohne aus diesem historischen Saale des Museums herauszutreten, könnte man sich dort einem langen Studium widmen und viele Merkwürdigkeiten entdecken. Die Periode zwischen dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und dem letzten Drittel des sechzehnten, die nach Memling beginnt, mit Gerard David und Dirk Bouts und mit den letzten Schülern von Floris, z. B. mit Martin de Vos, endet, ist in der Tat ein Stück der nordischen Schule, die wir aus unseren französischen Museen nur schlecht kennen. Man kann da Namen antreffen, die bei uns völlig fremd sind, wie Coxie und Coninxloo; man vermag hier über das Verdienst oder den vergänglichen Wert des Floris zu entscheiden, man kann seine historische Bedeutung mit einem Blicke erklären, und sein Ruhm

wird zwar immer in Erstaunen setzen, aber man kann ihn hier besser verstehen. Barend van Orley mit all seiner verderbten Manier, seinen närrischen Bewegungen, wenn er hitzig wird, seiner theatralischen Starrheit, wenn er sich beobachtet, seinen Zeichenfehlern, seinen Geschmacksverirrungen — van Orley enthüllt sich uns trotzdem als ein nicht alltäglicher Maler, vor allem in seinen „Prüfungen Hiobs", dann vielleicht noch sicherer in seinen Porträts. Man findet in ihm Gotisches und Florentinisches, Marbuse mit falschem Michelangelo, den Anekdotenstil in seinem Triptychon „Hiob", den historischen in seinem Triptychon „Die Beweinung Christi". Hier ist die Masse schwer und pappig, die Farbe matt und die Langweiligkeit blass infolge fremder Einflüsse; dort sind Glück und Kraft der Farben, spiegelnde Flächen, glasiger Glanz, der allen denen eigentümlich ist, die aus den Ateliers von Brügge hervorgegangen sind. Und dennoch sind Fülle, Erfindungskraft und Handgeschicklichkeit dieses wunderlichen und wechselnden Malers so gross, dass man ihn, trotz seiner Ungereimtheit, an irgendeiner beachtenswerten Originalität wiedererkennt. In Brüssel gibt es überraschende Stücke. Ich rede ausdrücklich nicht von Franken, von Ambrosius Franken, einem reinen Flamen jener Zeit, von welchem das Museum zu Brüssel nichts besitzt, der aber in Antwerpen in ganz aussergewöhnlicher Weise vertreten ist, und der, wenn er auch in dieser Sammlung fehlt, wenigstens durch gleichartige Werke anschaulich gemacht ist. Ich lasse auch besonders die nicht bestimmten und im Katalog als „unbekannte Meister" angeführten Gemälde fort: Triptychen, Porträts aus allen möglichen Zeiten, beginnend mit den beiden in Lebensgrösse dargestellten, grossen Figuren von Philipp dem Schönen und Johanna der Wahnsinnigen, zwei Werken, denen von der Ikonographie ein

hoher Wert beigemessen wird, und die durch ihre Ausführung entzücken und sehr belehrend sind. Das Museum besitzt beinahe fünfzig namenlose Nummern. Keiner nimmt sie für einen bestimmten Namen in Anspruch. Sie erinnern an besser bestimmte Bilder und helfen manchmal dazu, sie sicherzustellen und zu bekräftigen; die Abstammung wird klarer durch sie und der Entwicklungsplan vollständiger. Fernerhin lasse ich die frühe holländische Schule, die man hier erblickt, ausser acht, die Schule von Harlem, die mit der flämischen verschmolz, bis zu dem Tage, wo Holland aufhörte, sich völlig mit Flandern eins zu wissen, dieser ersten niederländischen Anstrengung, Früchte eigener Malerei hervorzubringen. Ich will nur Dirk Bouts anführen mit seinen zwei prächtigen „Gerechtigkeitsbildern" aus der Legende Ottos III., nebst Heemskerk und Mostaert: Mostaert, ein verbummeltes Genie, ein Autochthone, dieser Edelmann am Hofe der Margareta von Österreich, der alle angesehenen Persönlichkeiten seiner Zeit malte, in dessen sehr eigentümliche Malweise die Farben der Geschichte und Legende gemischt sind, der in zwei Episoden aus dem Leben des heiligen Benedikt das Innere einer Küche darstellt und uns, wie man es hundert Jahre später tut, das häusliche Familienleben seiner Zeit malt; — Heemskerk, ein reiner Apostel der Linie, trocken, kantig, scharf, schwärzlich, der seine Figuren wie aus hartem Stahl schneidet und sie Michelangelo unklar nachbildet.

Man kann sich darüber täuschen, ob man einen Holländer oder Flamen vor sich sieht. In dieser Zeit kommt es ziemlich wenig darauf an, ob man diesseits oder jenseits der Maas geboren ist; worauf es ankommt, ist zu wissen, ob jener Maler von den weihenden Wassern des Arno oder des Tiber gekostet hat. Hat er Italien besucht oder nicht? Das ist die Hauptsache. Und nichts

ist wunderlicher, als diese stärkere oder geringere Mischung italienischer Kultur und dauernden Germanentums, der fremden Sprache und des unzerstörbaren heimischen Tonfalls, welche diese italienisch-flämische Bastardschule kennzeichnet. Die Reisen haben gute Wirkung getan, manches hat sich geändert, aber der Grund besteht weiter. Der Stil ist neu, die Bewegung bemächtigt sich der Inszenierung, eine Ahnung des Halbdunkels beginnt sich auf den Paletten zu zeigen, das Nackte erscheint in einer Kunst, die bis dahin stark bekleidet und ganz nach den heimischen Moden angezogen war; die Grösse der Porträts wächst, die Gruppen verdichten sich, die Bilder werden überfüllt, die Phantasie schweift zu den Mythen, eine seltsame Zügellosigkeit macht sich in der Historie breit; es ist die Zeit der jüngsten Gerichte, der satanischen und apokalyptischen Einfälle, der grinsenden Teufeleien. Die Einbildungskraft des Nordens gibt sich dem allen freudigen Herzens hin und überlässt sich im Heitern und im Schrecklichen Extravaganzen, von denen der italienische Geschmack nichts ahnte.

Zuerst kann nichts die methodische und zähe Grundlage des flämischen Geistes stören. Die Ausführung bleibt genau, spitz, peinlich und klar; die Hand erinnert sich, dass sie vor nicht sehr langer Zeit glatte und feste Stoffe bearbeitet hat, dass sie in Kupfer ziseliert, Gold emailliert und Glas geschmolzen und bemalt hat. Dann ändert sich die Art langsam, das Kolorit wird weicher, der Ton teilt sich in Licht und Schatten, er irisiert, bewahrt sein Wesen in den Falten des Stoffes, verfliegt und bleicht in jeder Erhöhung. Die Malerei wird weniger solid und die Farbe weniger fest, so wie sie die Bedingungen der Kraft und des Glanzes verliert, die ihre Einheitlichkeit bildeten: eben die florentinische Methode beginnt die reiche und gleichmässige flämische Farbe zu zerstören.

Kaum ist dieses erste Unheil festgestellt, so macht das Übel rasche Fortschritte. Trotz der Gelehrigkeit, die ihn zur Befolgung der italienischen Weisung treibt, ist der flämische Geist geschmeidig genug, um sich völlig solchen Lehren zu fügen. Er nimmt, was er vermag, nicht immer das Beste, und immer entschlüpft ihm etwas: entweder die Technik, wenn er den Stil zu erfassen glaubt, oder der Stil, wenn es ihm gelingt, sich den Methoden zu nähern. Nach Florenz ist es Rom, das ihn beherrscht, und zu gleicher Zeit Venedig. Die Einflüsse, denen er in Venedig unterliegt, sind eigenartig. Man merkt es kaum, dass die flämischen Maler Bellini, Giorgione oder Tizian studiert haben. Tintoretto dagegen hat sie sichtbar gepackt. Sie finden in ihm eine Grösse, eine Bewegung, eine Muskulatur, die sie anlocken, und ein gewisses Kolorit des Überganges, aus welchem das des Veronese sich entwickeln sollte, und das ihnen als das nützlichste Studium erscheint, um die Elemente ihrer Farben zu entdecken. Ihm entleihen sie zwei oder drei Töne, vor allem sein Gelb, und die Art, sie zu unterstützen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich in diesen zusammenhangslosen Entlehnungen nicht nur viele Unstimmigkeiten finden, sondern auch erstaunliche Anachronismen. Mehr und mehr eignen sie sich die italienische Mode an, aber sie tragen sie nur schlecht. Eine Inkonsequenz, ein schlecht gefügtes Detail, eine wunderliche Vereinigung zweier Arten, die gar nicht zueinander gehören, beweisen fortwährend, wieviel rebellische Seiten der Natur dieser unverbesserlichen Schüler innewohnen. Inmitten des vollen italienischen Verfalles, am Ende des 16. Jahrhunderts, findet man noch unter den Italo-Flamen Männer der Vergangenheit, die nicht bemerkt zu haben scheinen, dass die Renaissance zu Ende war. Sie wohnen in Italien und verfolgen seine Entwickelung nur von fern.

Sei es Unvermögen, die Dinge zu verstehen, oder angeborene Strenge und Hartnäckigkeit, jedenfalls ist eine Richtung in ihrem Geiste, die sich sträubt und nicht zu beeinflussen ist. Ein Italo-Flame bleibt unfehlbar hinter der italienischen Zeit zurück, so dass zu Lebzeiten von Rubens sein Meister kaum in den Fusstapfen des Raffael wandelt.

Während in der Historienmalerei sich einige verspäten, gibt es anderswo solche, die die Zukunft ahnen und vorausschreiten. Ich meine nicht nur den älteren Breughel, den Erfinder des Genrebildes, ein bodenständiges Genie, einen originellen Meister, den Vater einer kommenden Schule, der starb, ohne seine Söhne erblickt zu haben, und dessen Söhne doch völlig die seinen sind. Das Museum von Brüssel lehrt uns einen ganz unbekannten Maler kennen, dessen Name ungewiss ist, der mit Spitznamen bezeichnet wird, in Flandern als „Henrik met de Bles" oder „de Blesse", „Der Mann mit dem Haarbüschel", in Italien „Civetta", weil seine heute sehr seltenen Bilder eine Eule an Stelle der Signatur tragen. Ein Bild dieses Henrik de Bles, eine „Versuchung des heiligen Antonius", ist ein sehr unerwartetes Stück mit seiner flaschengrünen und schwarzgrünen Landschaft, dem pechfarbigen Erdboden, seinem hohen Horizont mit blauen Bergen, dem Himmel mit klarem Preussisch-Blau, seinen kühnen und sinnreichen Farbenflecken, dem furchtbaren Schwarz, das den zwei nackten Figuren als Hintergrund dient, seinem Helldunkel, das so verwegen bei vollem Lichte erreicht ist. Dieses rätselhafte Bild, in dem man Italien fühlt, und das ankündigt, was später Breughel sein wird und Rubens in seinen Landschaften, offenbart einen geschickten Maler und einen Mann, der ungeduldig ist, seiner Zeit voranzueilen.

Aus all diesen mehr oder minder heimatfremden Malern, aus all diesen „Romanisten", wie man sie nach

ihrer Rückkehr in ihrer Antwerpener Gesellschaft nannte, hat Italien nicht nur geschickte, beredte Künstler gemacht von grosser Erfahrung, von wahrhaftem Wissen und besonders von grosser Geschicklichkeit, sich auszubreiten und gemein zu machen, wenn es mir erlaubt ist, das Wort in doppeltem Sinne anzuwenden. Italien gab ihnen auch noch den Geschmack an verschiedenen Tätigkeiten. Nach dem Vorbilde ihrer eigenen Lehrer wurden sie Architekten, Ingenieure, Dichter. Heute lächeln wir ein wenig über dieses schöne Feuer, wenn wir an die biederen Meister denken, die ihnen vorangegangen waren, und an den begeisterten Meister, der ihnen folgen sollte. Es waren tüchtige Männer, die an der Kultur ihrer Zeit arbeiteten und unbewusst am Fortschritte der Schule. Sie zogen aus, bereicherten sich und kamen zu ihrer Herberge zurück wie Auswanderer, die für die neue Heimat gespart haben. Unter ihnen sind viele zweiten Grades, welche selbst die Lokalgeschichte zu vergessen vermöchte, wenn sich alle nicht vom Vater auf den Sohn folgten, und wenn in solchem Falle die Genealogie nicht das einzige Mittel wäre, um den Vorteil derer zu schätzen, die suchen, und die plötzliche Grösse derer zu verstehen, die finden.

Um es kurz zu sagen: eine Schule war verschwunden, nämlich die von Brügge. Politik, Krieg, Reisen, all die tätigen Elemente, aus denen sich die physische und moralische Verfassung eines Volkes zusammensetzen, helfen dazu, eine andere Schule in Antwerpen zu bilden. Der ultramontane Glaube begeistert sie, die ultramontane Kunst berät sie, die Fürsten ermutigen sie, alle Bedürfnisse der Nation fordern sie heraus; sie ist gleichzeitig sehr eifrig und sehr unschlüssig, sehr glänzend, erstaunlich fruchtbar und beinahe vergessen; sie verändert sich von Grund aus, bis sie nicht mehr wieder-

zuerkennen ist, bis sie zu der entscheidenden und letzten Verkörperung in einem Manne gelangt, der geboren ward, um allen Bedürfnissen seines Jahrhunderts und seines Landes entgegenzukommen, der sich aus allen Schulen genährt hatte und der seiner eigenen den vollkommensten Ausdruck verleihen sollte, das heisst: der Flame aller Flamen.

Otto van Veen ist im Museum zu Brüssel unmittelbar neben seinem grossen Schüler aufgehängt. In diesen zwei unzertrennlichen Namen muss zusammenlaufen, was man aus dem Vorhergehenden an Folgerungen zieht. Vom ganzen Horizont aus erblickt man sie, den einen vom Ruhme des andern verdunkelt, und wenn ich sie schon zwanzigmal nicht genannt habe, so muss man mir Dank wissen für die Bemühung, die ich anwandte, um die Erwartung nach ihrem Auftreten rege zu halten.

II.

Wir wissen, dass Rubens drei Lehrer hatte, dass er seine Studien bei einem wenig bekannten Landschaftsmaler, Tobias Verhaegt, begann, dass er sie bei Adam van Noort fortsetzte und bei Otto van Veen beendete. Nur mit zweien dieser drei Lehrer beschäftigt sich die Geschichte; noch dazu gibt sie van Veen beinahe die volle Ehre dieser grossen Erziehung, einer der schönsten, die sich jemals ein Lehrer zuschreiben konnte, weil van Veen seinen Schüler in der Tat bis zu seiner Meisterschaft führte und sich erst dann von ihm trennte, als Rubens schon ein Mann war, wenigstens dem Talente nach, und fast schon ein grosser Mann. Was van Noort betrifft, so erfahren wir, dass er ein Maler von wirklicher Originalität war, aber phantastisch, dass er seine Schüler barsch behandelte, dass Rubens vier Jahre lang sein Atelier besuchte, aber eine Abneigung gegen ihn fasste und in van Veen einen Meister suchte, mit dem sich leichter leben liess. Das ist ungefähr alles, was man von diesem Übergangslehrer weiss, der doch ebenfalls das Kind unter seinen Händen hatte und gerade in dem Alter, wo die Jugend für Eindrücke am empfänglichsten ist. Und nach meiner Ansicht ist das nicht genug für den Einfluss, den er auf diesen jungen Geist ausgeübt haben muss.

Wenn Rubens bei Verhaegt die Grundlagen erlernte, wenn van Veen ihm die Schulkenntnisse beibrachte, so hat van Noort noch etwas mehr getan; er zeigte ihm in seiner Person einen völlig abseitigen Charakter von ungebeugtem Wesen, das heisst: den einzigen zeitgenössischen Maler, der Flame geblieben war, als es in Flandern keinen mehr gab.

Nichts ist eigenartiger, als der offene Gegensatz zwischen

diesen zwei so charakterverschiedenen Männern, die sich darum auch in ihrem Einfluss gegenüberstehen mussten. Und nichts ist sonderbarer, als die Bestimmung, die sie, einen nach dem andern, dazu berief, an der so überaus heikeln Aufgabe mitzuwirken, ein geniales Kind zu erziehen. Es ist bemerkenswert, dass sie durch ihre Verschiedenartigkeit genau den Gegensätzen entsprachen, aus denen diese vielseitige, ebenso umsichtige, wie verwegene Natur gebildet war. Einzeln stellten sie die kontrastierenden Elemente dar, sozusagen die Inkonsequenzen; zusammen verkörperten sie — abgesehen vom Genie — den ganzen Mann mit seinen vollkommenen Kräften, seiner Harmonie, seinem Gleichgewichte und seiner Einheitlichkeit.

Wer nun das Genie von Rubens in seiner Fülle und die Talente seiner beiden Lehrer in ihrer Gegensätzlichkeit nur im geringsten kennt, wird leicht merken, wer von ihnen, ich will nicht sagen die weisesten Lehren ihm gegeben, sondern wer am lebhaftesten auf ihn gewirkt hat; der zu seinem Verstande sprach oder der sich an sein Temperament wandte, der untadelige Maler, der ihm Italien pries, oder der bodenständige Mann, der ihm vielleicht zeigte, was er eines Tages werden könnte, wenn er der grösste in seinem Lande bliebe. Auf jeden Fall ist hier einer, dessen Tätigkeit sich erklären, aber nicht sehen lässt, und ein anderer, dessen Tätigkeit sich ohne Erklärung offenbart; und wenn ich gewaltsam einen verwandten Zug auf diesem so ungewöhnlich individuellen Gesichte suche, so erblicke ich nur einen einzigen, der den Charakter und die Hartnäckigkeit eines vererbten Zuges aufweist, und dieser Zug stammt von van Noort. Das musste ich betonen, wo von Veen die Rede ist und für einen allzusehr vergessenen Mann das Recht gefordert wird, an seiner Seite aufzutreten.

Dieser van Veen war kein gewöhnlicher Mensch. Ohne Rubens würde er einige Mühe haben, den Ruhm aufrecht zu erhalten, den er in der Geschichte besitzt; aber der Glanz, der von seinem Schüler auf ihn zurückfällt, erhellt doch eine edle Gestalt, eine Persönlichkeit von grosser Gebärde, von hoher Geburt, einen kundigen Maler, manchmal sogar einen durch seine mannigfaltige Bildung und sein natürliches Talent ursprünglichen Maler, dessen vortreffliche Erziehung einen Teil seiner Natur bildete und dem mit einem Worte als Menschen und Künstler eine vollkommene Bedeutung zukam. Er hatte Florenz, Rom, Venedig und Parma besucht, und sicherlich hatte er sich in Rom, Venedig und Parma am längsten aufgehalten. Nach Rom führte ihn seine Gewissenhaftigkeit, nach Venedig sein Geschmack, nach Parma besonders die innere Verwandtschaft, die sich nur sehr selten enthüllt, aber doch die intimste und wahrste ist; in Rom und Venedig hatte er zwei Schulen angetroffen, die geordnet waren wie keine anderen; in Parma war er nur einem einsamen Schöpfer begegnet, der ohne Beziehungen, ohne System war und sich nicht beeiferte, ein Lehrer zu sein. Hatte er infolge dieser Unterschiede mehr Achtung vor Raffael, mehr sinnliche Begeisterung für Veronese und Tizian und im Grunde eine grössere Zärtlichkeit für Correggio? Ich möchte es glauben. Seine glücklichsten Kompositionen sind ein wenig banal, ziemlich leer, selten voll Erfindung; und die Eleganz, die seiner Persönlichkeit und seinem Verkehr mit den besten Meistern und der besten Gesellschaft entstammt, die Ungewissheit in seinen Überzeugungen und Neigungen, die unpersönliche Kraft seiner Farbe, sein Faltenwurf, der ohne Wahrheit und Grösse im Stile ist, seine charakterlosen Köpfe, sein weinroter Ton ohne starkes Feuer — all das war ja ganz wohlanständig und gab ihm das

VEEN, DIE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA

Ansehen eines abgeschlossenen, aber mittelmässigen Geistes. Man könnte ihn einen vortrefflichen Akademielehrer nennen, der bewundernswerte Lehren vorträgt, die für ihn selbst freilich zu bewundernswert und stark sind. Indessen ist er weit besser. Ich führe als Beweis nur die „Vermählung der heiligen Katharina“ an, die sich im Museum zu Brüssel befindet, rechts über der „Anbetung der Weisen“ von Rubens.

Dieses Bild hat mich ausserordentlich überrascht. Es stammt aus dem Jahre 1589 und ist ganz vollgesogen von dem italienischen Safte, an dem der Maler sich satt getrunken hatte. Zu jener Zeit war Veen 33 Jahre alt. Als er in seine Heimat zurückkehrte, trat er in erster Linie als Architekt und Maler des Fürsten Alexander von Parma auf. Der Schritt, den er in fünf Jahren von seinem Familienbilde im Louvre, das von 1584 datiert ist, bis zu diesem Gemälde gemacht hat, ist ungeheuer. Es hat den Anschein, als ob seine italienischen Erinnerungen während seines Aufenthaltes beim Fürstbischof in Lüttich geschlafen und am Hofe des Farnesen sich wieder belebt hätten. Dieses Bild, das beste und überraschendste Zeugnis aller Lehren, die er aufgenommen hatte, ist darum so eigentümlich, weil es innerhalb so vieler Einflüsse doch einen ganzen Mann enthüllt und wenigstens angibt, nach welcher Richtung seine ursprünglichen Neigungen zeigen, weil es dadurch lehrt, was er schaffen wollte und uns deutlicher sehen lässt, woran er sich begeisterte. Ich will es nicht beschreiben; aber da es mir ein längeres Verweilen zu verdienen schien, habe ich mir flüchtige Notizen gemacht und lasse sie hier folgen:

„Reicher, geschmeidiger, weniger römisch, obgleich beim ersten Anblick der Ton römisch anmutet. In einer gewissen Zartheit der Typen, einer willkürlichen Zerknitterung der Stoffe, in den etwas manierierten Händen

fühlt man eine Mischung von Correggio und Raffael. Engel sind im Himmel und bilden dort eine hübsche Gruppe; ein dunkelgelber, halbschattiger Stoff ist wie ein Zelt mit tiefen Falten über die Baumzweige geworfen. Der Christus ist prächtig; die junge, schlanke heilige Elisabeth wundervoll. Das Auge ist gesenkt, das Profil kindlich keusch, der hübsche Hals gut angesetzt; sie hat den reinen Ausdruck der Madonnen Raffaels; noch menschlicher gestimmt durch die begeisterte Hinneigung zu Correggio und einen sehr ausgeprägten persönlichen Zug. Blonde Haare, die in die blonde Fleischfarbe hinüberleiten, weissgraue Gewänder, die ineinander übergehen, Farben, die sich abstufen oder betonen, die sich eigensinnig mischen oder abheben nach neuen Gesetzen oder gemäss der eigentümlichen Phantasie des Malers — all dieses zeigt, wie reines italienisches Blut in eine Ader übergeflossen ist, die neues Blut zu bilden fähig war. All das bereitet Rubens vor, kündigt ihn an, weist auf ihn hin.

Sicherlich ist in der „Vermählung der heiligen Katharina" irgend etwas verborgen, um einen Geist von dieser Feinheit, ein so feuriges Temperament zu erhellen und weiter zu führen. Die Grundlagen, die Anordnung, die Farbenflecken, das Helldunkel schmiegsamer, biegsamer. Das Gelb, das nicht mehr das des Tintoretto ist, obwohl es von ihm herrührt; der Perlmutterglanz des Fleisches, das nicht mehr das Fleisch Correggios ist, obwohl es etwas von seiner Art an sich trägt; die Haut weniger dick, das Fleisch kälter, die Anmut weiblicher oder intimer, ganz italienische Hintergründe, deren Wärme aber vergangen, wo der rote Ton dem grünen gewichen ist; unendlich mehr Willkür in der Verteilung der Schatten, das Licht zerstreuter und weniger streng den Arabesken der Form unterworfen, — derartig hatte Veen seine

italienischen Erinnerungen umgebildet. Es ist ein recht kleiner Versuch der Anpassung, aber der Versuch ist vorhanden. Rubens, für den nichts verloren sein sollte, fand 1596 bei seinem Eintritt bei Veen, also sieben Jahre später, das Beispiel einer schon sehr eklektischen und leidlich mündig gewordenen Malerei. Es ist mehr, als man von Veen erwarten sollte; es ist genug, um zu beweisen, wieviel Rubens seinem moralischen, vielleicht sogar seinem endgültigen Einflusse schuldig ist."

Wie man sieht, besass van Veen mehr äussere, als innere Vorzüge, mehr Ordnung, als angeborenen Reichtum, eine ausgezeichnete Erziehung, wenig Temperament, keinen Schatten von Genie. Er gab ein gutes Vorbild und war selbst ein schönes Vorbild dessen, was in allen Dingen eine glückliche Geburt zu wirken vermag, ein klarer Geist, eine schmiegsame Fassungskraft, ein tätiger, aber wenig beständiger Wille und eine eigentümliche Anpassungsfähigkeit.

Van Noort war das Gegenteil von Veen. Ihm fehlte so ziemlich alles, was Veen sich erworben hatte; er besass von Natur das, was Veen fehlte. Keine Kultur, keine Feinheit, keine Eleganz, keine Haltung, keine Unterwürfigkeit, kein Gleichgewicht, aber dafür wahrhafte und sehr lebendige Gaben. Wild, hitzig, ungestüm, ganz abgenutzt; wie die Natur ihn gemacht hatte, so war er geblieben in seiner Lebensführung und in seinen Werken. Er war ein Mann aus vollen Stücken, aus einem Guss, vielleicht ein Ignorant, aber dennoch ein Kerl: der Gegensatz zu Veen, das Gegenteil von einem Italiener, in allem ein Flame von Rasse und Temperament; Flame ist er auch geblieben. Zusammen mit Veen repräsentierte er vortrefflich die beiden Elemente des Einheimischen und Fremden, welche sich seit hundert Jahren in Flanderns

Geist geteilt hatten und deren eins das andere fast völlig erstickt hatte. In seiner Art und in Anbetracht der veränderten Zeit ist er der letzte Ausläufer der starken nationalen Fülle, deren natürliches und lebendiges Erzeugnis, dem Geiste jedes Jahrhunderts gemäss, van Eyck, Memling, Quentin Massys, der ältere Breughel und all die Porträtisten gewesen waren. So wie sich das alte germanische Blut in den Adern des Gelehrten Veen geändert hatte, so floss es dagegen reich, rein, im Überfluss in dieser starken und wenig kultivierten Persönlichkeit. In seinem Geschmack, seinen Instinkten, seinen Gewohnheiten gehörte van Noort zum Volke. Er hatte dessen Brutalität, den Hang zum Weine, wie man sagt, die laute Stimme, die derbe, aber freimütige Sprache, die schlecht gelernte und verletzende Offenheit, mit einem Worte alles, ausser dem Humor. Er war fremd in der Welt, wie in den Akademien und weder im einen, noch im andern Sinne verfeinert; aber er war durchaus nur Maler infolge seiner Einbildungskraft, seines guten Auges und seiner raschen, regen Hand, deren Sicherheit nichts beeinträchtigen konnte, und hatte zwei Gründe, um viel zu wagen: er wusste, dass er alles ohne anderer Hilfe vollbringen konnte, und machte sich keine Gewissensbisse über das, was er nicht wusste.

Nach seinen sehr selten gewordenen Werken zu urteilen und dem wenigen, was uns aus einer arbeitsreichen Laufbahn von vierundachtzig Jahren übriggeblieben ist, liebte er das, was man in seinem Vaterlande nicht mehr schätzte: eine sogar heroische Handlung, in ihrer derben Wahrheit dargestellt und ohne jegliche mystische oder heidnische Idealisierung. Er liebte die vollblütigen, schlecht gekämmten Menschen, die ergrauten, lohfarbigen Greise, gealtert und hart geworden in rauher Arbeit, den glänzenden, fettigen Haarwuchs, ungepflegte Bärte, volle Hälse

und plumpe Schultern. In der Praxis liebte er kräftige Akzente, grelle Farben, starke Lichter auf schreienden und mächtigen Farbentönen, das Ganze nur wenig verrieben, von einer breiten, glühenden, leuchtenden, rinnenden Paste. Der Farbenauftrag war leidenschaftlich, sicher und richtig. Es hatte den Anschein, als ob er auf die Leinwand schlüge und eher einen Ton als eine Form darauflegte, so dass die Leinwand unter dem Pinsel erdröhnte. Er häufte viele und grösste Figuren in einem kleinen Raume, ordnete sie in zahllosen Gruppen und bildete aus ihrer Zahl ein allgemeines Relief, das sich dem besondern Relief der Dinge anfügte. Alles, was leuchten konnte, leuchtete, die Stirn, die Schläfe, der Schnurrbart, das Weisse im Auge, der Rand der Wimpern; und durch diese Art, die Wirkung des lebhaften Lichtes auf das Blut wiederzugeben, das, was die Haut an Feuchtem und Glänzendem in der Hitze des Tages aufnimmt, die sie sengt; durch viel Rot, mit viel Silber durchzogen, gab er all seinen Gestalten eine gewisse gespannte Lebhaftigkeit und sozusagen ein Aussehen, als wären sie in Schweiss.

Wenn diese Züge richtig sind, und ich glaube es, da ich sie an einem sehr charakteristischen Werke beobachtet habe, so kann man unmöglich verkennen, welchen Einfluss ein solcher Mann auf Rubens ausüben musste. Der Schüler hatte sicherlich viel von seinem Lehrer im Blute. Er besass ungefähr alles, was die Eigenart seines Lehrers ausmachte, aber daneben noch viele andere grössere Gaben, aus denen sich die aussergewöhnliche Fülle und die nicht weniger aussergewöhnliche Sammlung seines hohen Geistes ergeben mussten. Man hat geschrieben, Rubens wäre ruhig und klar, was besagen will, dass seine Klarheit einem unerschütterlichen gesunden Menschenverstande entspringt und seine Ruhe

dem wunderbarsten Gleichgewichte, das vielleicht jemals ein Gehirn beherrscht hat.

Nicht weniger wahr ist es, dass zwischen van Noort und ihm offenbare Familienbande bestehen. Wenn man daran zweifelte, brauchte man nur Jordaens, seinen Mitschüler und Hintermann, zu betrachten. Mit dem Alter und der Erziehung hat der Zug, den ich meine, bei Rubens verschwinden können: bei Jordaens ist er durch seine ausserordentliche Ähnlichkeit mit Rubens nie erloschen, so dass man heute, infolge der Verwandtschaft der beiden Schüler, den eigentümlichen Zug wieder erkennen kann, der sie beide mit ihrem gemeinsamen Lehrer verbindet. Jordaens wäre sicherlich ein anderer gewesen, wenn er nicht van Noort zum Lehrer gehabt hätte und Rubens zum dauernden Vorbilde. Würde Rubens ohne diesen Lehrer das sein, was er ist, und würde nicht ein Ausdruck fehlen, ein einziger, der bäuerliche, der ihn im tiefsten an sein Volk fesselt, und dank dessen er von ihm ebenso gut verstanden wurde, wie von feinsinnigen Geistern und von Fürsten? Wie dem auch sei, die Natur scheint jedenfalls getastet zu haben, als sie zwischen 1557 und 1581 die Form suchte, in welcher die Elemente der modernen flämischen Kunst verschmelzen sollten. Man kann sagen, dass sie es mit van Noort versuchte, dass sie bei Jordaens zauderte und erst in Rubens fand, was sie brauchte.

Wir sind im Jahre 1600. Rubens ist künftig kräftig genug, einen Lehrer zu entbehren, aber nicht die Meister. Er geht nach Italien. Man weiss, was er dort tat. Er hält sich dort acht Jahre auf, von seinem dreiundzwanzigsten bis einunddreissigsten Jahre. Er weilt in Mantua, leitet seine Gesandtschaftsaufträge durch eine Reise an den spanischen Hof ein, kehrt nach Mantua zurück, reist nach Rom, dann nach Florenz, dann nach

Venedig, dann über Rom nach Genua, wo er sich niederlässt. Er sieht dort Fürsten, wird berühmt, ergreift Besitz von seinem Talent, seinem Ruhm, seinem Reichtum. Als seine Mutter starb, kehrte er 1609 nach Antwerpen zurück und macht sich ohne Schwierigkeiten als der erste Künstler seiner Zeit bekannt.

III.

Wenn ich die Geschichte von Rubens schriebe, so würde ich ihr erstes Kapitel nicht mit diesem Jahre beginnen lassen: ich würde darauf bedacht sein, Rubens an seinem Ursprunge zu erfassen, in seinen Bildern, die vor 1609 gemalt sind; oder ich würde einen entscheidenden Zeitpunkt wählen, und dann ist es Antwerpen, von wo ich diesen so gradlinigen Weg prüfen müsste, auf dem man kaum die Schwingungen eines Geistes wahrnimmt, der sich in die Breite entwickelt, der sein Gesichtsfeld vergrössert, niemals jedoch die Unsicherheiten und Unwahrheiten eines Geistes, der sich sucht; man bedenke aber, dass ich nur einen unmerklichen Bruchteil dieses gewaltigen Werkes betrachte. Gelöste Blätter seines Lebens, die sich zufällig darbieten, ergreife ich so. Überall, wo Rubens durch ein gutes Bild vertreten ist, sehen wir ihn zudem, ich will nicht behaupten, in allen Arten seines Talentes, aber doch wenigstens in einer der schönsten.

Das Museum in Brüssel besitzt sieben wichtige Bilder von ihm, eine Skizze und vier Porträts. Wenn es auch nicht genügt, um Rubens daran zu messen, so reicht es doch hin, um von seiner Stärke einen grossartigen, abwechselungsvollen und richtigen Eindruck zu vermitteln. Mit seinem Lehrer, seinen Zeitgenossen, seinen Mitschülern oder Freunden füllt er den letzten Saal der Galerie, wo er jene verhaltene Pracht, jenen milden und starken Glanz verbreitet, welche das Wunder seines Genies bilden. Ohne Pedanterie, ohne die Gespreiztheit der eitlen Grösse oder einen verletzenden Dünkel: ganz natürlich stellt er sich uns dar. Man gebe ihm die erdrückendste und gegensätzlichste Nachbarschaft, der Erfolg bleibt der gleiche: die ihm ähnlich sind, schiebt er in den Schat-

RUBENS, DIE HIMMELFAHRT MARIÄ

ten; die ihm zu widersprechen versuchen, bringt er zum Schweigen; in jeder Entfernung zeigt er uns, dass er da ist; er steht für sich allein, und sobald er sich nur an irgendeinem Orte befindet, ist er dort heimisch.

Die Bilder stammen, obgleich sie nicht datiert sind, ersichtlich aus sehr verschiedenen Zeiten. Manche Jahre trennen „Mariä Himmelfahrt" von den beiden dramatischen Bildern „Der heilige Livinus" und „Christus auf dem Wege nach Golgatha". Bei Rubens findet man allerdings nicht jene auffälligen Wandelungen, welche bei der Mehrzahl der Meister den Übergang von einem Alter ins andere bezeichnen und die man ihre Manieren nennt. Rubens ist zu bald reif, er ist zu plötzlich gestorben, als dass seine Malerei die sichtbare Spur seiner ersten Naivitäten bewahrt oder die geringste Wirkung eines Nachlassens empfunden hätte. Er war von Jugend an er selbst. Er hatte seinen Stil gefunden, seine Form, so ziemlich seine Typen und ein für allemal die hauptsächlichsten Elemente seiner Technik. Später hat er, mit wechselnder Erfahrung, noch mehr Freiheit erworben; seine Palette wurde reicher und gemässigter; mit geringeren Anstrengungen erreichte er mehr, und wenn man seine letzten Kühnheiten genau prüft, so zeigen sie uns im Grunde nur das Masshalten, das Wissen, die Klugheit und das Verständnis für den rechten Augenblick, wie sie einem vollkommenen Meister eigen sind, der sich ebenso zu zügeln, wie anderseits zu verschwenden vermag. Zuerst hat er ein wenig dünn, ein wenig glatt und rasch gearbeitet. Seine perlmutterglänzende Farbe spiegelte mehr, als dass sie Kraft zeigte; die Grundierung ist nicht sehr sorgfältig, die Farbe nicht allzu fein und tief. Er fürchtete den neutralen Ton und ahnte noch nichts von dem weisen Gebrauche, den er eines Tages davon machen sollte. Am Ende seines

Lebens, in voller Reife, als sein Geist und seine Technik die volle Entfaltung erreicht haben, kommt er auf diese fleissige, verhältnismässig zaghafte Art zurück. Und so würde man in den kleinen anekdotischen Bildern, die er mit seinem Freunde Breughel malte, um seine letzten Jahre zu erheitern, niemals die mächtige, leidenschaftliche und verfeinerte Hand wiedererkennen, die zur selben Zeit das „Märtyrium des heiligen Livinus“ malte, die „Anbetung der heiligen drei Könige“ im Museum zu Antwerpen oder den „Heiligen Georg“ in der St. Jakobskirche. In Wahrheit hat sich dieser Geist niemals geändert; und wenn man den Fortschritt in seinem Leben verfolgen will, so muss man mehr das Äussere des Mannes betrachten, als den Gang seiner geistigen Entwickelung, muss seine Palette analysieren, nur seine Technik studieren und vor allem lediglich seine grossen Werke um Rat fragen.

Die „Himmelfahrt“ entspricht dieser ersten Periode, denn es wäre unrichtig, von Manier zu reden. Dieses Bild ist stark übermalt; man versichert, dass es damit einen guten Teil seiner Werte verloren habe; ich glaube freilich nicht, dass es die verloren hat, die ich darin suche. Es ist ein Werk, das zugleich glänzend und kalt ist, wundervoll in der Eingebung, methodisch und klug in der Ausführung. Es ist glatt, wie die Bilder aus jener Zeit, von sauberer, ein wenig glasiger Oberfläche. Den mittelmässigen Typen fehlt das Natürliche; in Rubens' Palette erklingen schon einige vorherrschende Töne: Rot, Gelb, Schwarz und Grau, glänzend, aber roh. Das sind die Mängel. Die starken Vorzüge sind meisterlich angefügt. Grosse Figuren, über das leere Grab gebeugt; alle Farben zittern auf dem schwarzen Loche; — das Licht entfaltet sich um den dunklen Fleck breit, mächtig, voll, wogend, in den zartesten Halbtönen ersterbend; — zur

RUBENS, DIE ANBETUNG DER WEISEN (BRÜSSEL)

Rechten und Linken nur schwächere Partien, mit Ausnahme von zwei zufälligen Flecken, zwei horizontalen Kräften, welche die Sonne, in halber Höhe des Bildes, mit dem Rahmen verbinden. Unten graue Töne, oben ein blauer venezianischer Himmel mit grauen Wolken und steigenden Nebeln; und in diesem schattierten Himmel, die Füsse in blauen Flocken, Maria, blassblau gekleidet, mit einem dunkelblauen Mantel, und die drei Engelgruppen, die sie umgeben, ganz bestrahlt von glänzendem Rosa und Silber. Am äussersten Rande, schon den Zenith berührend, steigt ein kleiner behender Cherub, flügelschlagend, glänzend, wie ein Schmetterling in der Sonne, gerade in die Höhe und zieht wie ein schnellerer Bote vor den anderen in den weiten Himmel hinein. In der Geschmeidigkeit, der Fülle, der Gedrängtheit der Gruppen; in dem wundervollen Verständnis für grossangelegte Malerei ist hier — von einigen Unvollkommenheiten abgesehen — der ganze Rubens mehr als im Keime vorhanden. Es gibt nichts Zarteres, Freieres, Vortrefflicheres. Als Improvisation glücklicher Farben, als Leben, als Harmonie fürs Auge ist es vollendet: ein Sommerfest.

„Christus auf dem Schosse der Maria" ist ein viel späteres Werk, schwer, grau und schwarz; — die Jungfrau in dunklem Blau, Magdalena in einem hässlich grauen Gewande. Das Bild hat stark beim Transport gelitten, entweder 1794, als es nach Paris gebracht wurde, oder 1815, als es von dort zurückkam. Es galt für eins der schönsten Werke von Rubens und ist es nicht mehr. Ich beschränke mich darauf, meine Bemerkungen wiederzugeben, die genug darüber sagen.

Die „Anbetung" ist weder die erste, noch die letzte Ausarbeitung eines Vorwurfes, den Rubens verschiedentlich behandelt hat; in welche Ordnung der verschiedenen

Behandlungen dieses einen Themas man sie auch einreihen mag, jedenfalls ist sie später entstanden als die in Paris und ganz bestimmt auch früher als die in Mecheln, von der ich später reden werde. Die Idee ist reif, die Anordnung mehr als vollendet. Die notwendigen Elemente, aus denen sich später dieses an Umgestaltungen so reiche Werk zusammensetzen soll, die Typen, die Persönlichkeiten mit ihren Kostümen und ständigen Farben sind alle hier zu finden und spielen die Rolle, die für sie geschrieben, nehmen in der Aufstellung den Platz ein, der für sie bestimmt ist. Es ist ein gross gedachtes Bild, gebändigt, konzentriert, zusammengefasst, als wäre es ein Staffelbild, und deshalb weniger dekorativ als viele andere. Eine grosse Sauberkeit, keine unangenehme Zierlichkeit, nichts von der Trockenheit, welche die „Himmelfahrt" durchkältet, grosse Sorgfalt, verbunden mit der Reife des vollkommensten Wissens: die ganze Schule von Rubens hätte an diesem einzigen Vorbilde lernen können.

Anders ist es um den „Gang nach Golgatha" bestellt. Zu jener Zeit hat Rubens die meisten seiner grossen Werke gemalt; er ist nicht mehr jung, er weiss alles, er hätte nur nachlassen können, wenn ihn der Tod, der ihn davor schützte, nicht vor der Erschöpfung zu sich genommen hätte. Hier haben wir Bewegung, Tumult, Hast in der Form, in den Gebärden, den Gesichtern, in der Anordnung der Gruppen und in der schrägen, symmetrischen Diagonale, die von unten nach oben und von rechts nach links verläuft. Christus, unterm Kreuze zusammengesunken; seine Begleiterschar, die zwei Schächer, gefesselt und gestossen von ihren Henkern, alles bewegt sich auf derselben Linie und scheint die enge Rampe zu erklettern, die zum Richtplatze führt. Christus ist sterbensmatt vor Müdigkeit, die heilige Veronika trocknet ihm

RUBENS, DER WEG NACH GOLGATHA

die Stirne; die weinende Maria stürzt herzu und streckt ihm die Arme entgegen; Simon von Kyrene stützt das Marterholz; — und trotz dieses schimpflichen Holzes, trotz dieser Frauen in Tränen und Schmerz, trotz des Gemarterten, der keuchend auf den Knien liegt mit feuchten Schläfen und mitleiderregenden, verstörten Augen, trotz des Schreckens, Geschreis und nahen Todes wird gewiss jeder fühlen, dass dieser ritterliche Pomp, diese im Winde flatternden Fahnen, dieser Centurio im Kürass, der sich mit schöner Bewegung auf sein Pferd schwingt, und in dessen Zügen man Rubens wiedererkennt, dass all das die Marter vergessen lässt und vielmehr ganz offenkundig den Eindruck eines Triumphes erweckt. So zeigt sich die eigentümliche Logik dieses sprühenden Geistes. Man könnte meinen, die Szene sei widersinnig aufgefasst, sie sei melodramatisch, ohne Ernst, ohne Würde, ohne Schönheit, ohne alles Erhabene, beinahe theatralisch. Das Malerische, das zum Schaden ausfallen konnte, wird hier zur Rettung. Die Phantasie bemächtigt sich des Bildes und adelt es. Ein Glanz echter Sinnlichkeit durchdringt und läutert es. Etwas wie ein Zug von Beredsamkeit erhöht noch seinen Stil. Und so gestalten, ich weiss nicht, welcher glückliche Schwung, welches Ungestüm einer glücklichen Eingebung dieses Bild gerade zu dem, was es werden musste, zu einem Bilde des trivialen Todes und seiner Verklärung. Ich bemerke, als ich das Datum prüfe, dass dieses Bild von 1634 stammt. Ich hatte mich demnach nicht getäuscht, als ich es den letzten und besten Jahren des Meisters zurechnete.

Stammt das „Martyrium des heiligen Livinus“ aus derselben Zeit? Jedenfalls hat es denselben Stil; aber trotz des Schrecklichen, das in seinem Vorwurfe liegt, ist es heiterer in seinem Wesen, in der Ausführung und Farbe Rubens hatte weniger Zurückhaltung davor, als vor

„Golgatha". Seine Palette war an jenem Tage fröhlicher, der arbeitende Künstler noch rascher und sein Denken weniger vornehm gestimmt. Wenn wir es vergessen, dass es sich um einen nichtswürdigen, wilden Mord handelt, um einen heiligen Bischof, dem man eben die Zunge ausgerissen hat, der Blut speit und sich in heftigen Zuckungen windet; wenn man die drei Henker vergisst, die ihn quälen, der eine mit dem ganz roten Messer zwischen den Zähnen, der andere mit seiner schweren Zange, wie er diesen scheusslichen Fetzen Fleisch den Hunden hinhält; wenn wir nur noch das weisse Ross sehen, das sich vor einem weissen Himmel aufbäumt, den goldenen Chorrock des Bischofs, seine weisse Stola, die schwarz und weiss gescheckten Hunde, vier oder fünf schwarze, zwei weisse Mützen, die glühenden Gesichter mit ihrem roten Haar, und ringsumher im weiten Felde der Leinwand das unvergleichliche Konzert von Grau, Blau, hellem und dunklem Silber, — dann haben wir nur noch das Gefühl einer glänzenden Harmonie, der bewunderungswürdigsten vielleicht und unerwartetsten, deren sich Rubens jemals bedient hat, um eine Schreckensszene zu schildern oder, wenn man will, zu entschuldigen.

Hat Rubens den Kontrast gesucht? Musste dieses Bild, das den Altar der Jesuitenkirche zu Gent schmücken sollte, zugleich etwas Wütendes und Himmlisches, etwas Entsetzliches und Lächelndes haben, sollte es zugleich erzittern machen und trösten? Ich glaube, dass das Dichterische in Rubens sehr gern solche Gegensätze aufnahm. Und wenn man auch glauben will, dass er nicht daran dachte, so würde seine Natur wider seinen Willen es ihm eingegeben haben. Es ist gut, sich vom ersten Tage ab an Widersprüche zu gewöhnen, die sich im Gleichgewichte halten und ein Genie zum Teil begründen: viel Blut und physische Kraft, aber ein beschwingter Geist; ein Mann,

RUBENS, DAS MARTYRIUM DES HL. LIVINUS

der das Schreckliche nicht fürchtet, mit einer zarten und wahrhaft friedvollen Seele; Hässlichkeiten, Brutalitäten; ein völliges Fehlen des Geschmackes in den Formen, zugleich mit einer Glut, welche die Hässlichkeit in Kraft, die blutige Brutalität in Schrecken umbildet. Diesen Hang zu Apotheosen, von dem ich bei Gelegenheit des Golgathabildes sprach, trägt er in alles, was er schafft, hinein. Sie bilden, wenn man sie recht versteht, einen Glorienschein; man hört einen Trompetenton in seinen gröbsten Werken. Er hält fest an der Erde, er hält fester als irgendein anderer unter den Meistern, denen er gleich ist; der Maler kommt dann dem Zeichner und Denker zu Hilfe und macht sie frei. Viele Leute können ihm dann in seinem Aufschwunge nicht folgen. Man hat wohl eine Ahnung von der Phantasie, die ihn erhebt; aber man sieht nur, was ihn hier unten fesselt, im Gemeinen, im Allzuwirklichen, die dicken Muskeln, die übertriebene oder nachlässige Zeichnung, die schweren Typen, das Fleisch und das Blut unter der Haut. Man bemerkt es nicht, dass er trotzdem Symbole, einen Stil, ein Ideal besitzt, und dass diese erhabeneren Symbole, dieser Stil, dieses Ideal eben in seiner Palette ruhen.

Hierzu kommt noch, dass er die besondere Gabe hat, beredt zu sein. Seine Sprache ist, wenn man sie recht definieren will, das, was man in der Literatur eine oratorische Sprache nennen würde. Wenn er improvisiert, ist diese Sprache nicht eben sehr schön; wenn er sie feilt, ist sie wundervoll. Sie ist schnell, plötzlich, überreich und warm; unter allen Umständen ist sie ausserordentlich überzeugend. Er schlägt, überrascht, stösst uns ab, er verletzt uns, fast immer jedoch überzeugt er uns, und im geeigneten Fall rührt er uns ebenso wie andere. Vor gewissen Bildern von Rubens empört man sich, vor einigen weint man, und dieses Ereignis begegnet

uns in allen Schulen selten. Er hat die Schwächen, die Verirrungen, aber auch das mitreissende Feuer der grossen Redner. Er kann hochtrabend reden, deklamieren, mit seinen grossen Armen ein wenig in der Luft herumschlagen; aber er kennt Worte, die er wie kein anderer ausspricht. Seine Ideen sind im allgemeinen solche, die sich nur durch Beredsamkeit, durch pathetische Gebärden und volltönende Sätze ausdrücken lassen.

Man bedenke noch, dass er für Mauern malt, für Altäre, die man vom Kirchenschiff aus sieht, dass er zu einer grossen Zuhörerschar spricht, dass er folglich auch von weitem vernehmbar sein muss, dass er von weitem treffen, ergreifen und bezaubern muss; daher entsteht die Verpflichtung, zu betonen, die Mittel zu vergröbern, seine Stimme zu erhöhen. Gesetze der Perspektive und, sozusagen, der Akustik beherrschen diese feierliche und so gewichtige Kunst.

Dieser Gattung deklamatorischer, ungenauer, aber sehr ergreifender Beredsamkeit gehört auch der „Blitzeschleudernde Christus" an. Die Erde ist den Lastern und Verbrechen, dem Feuer, Mord und der Roheit preisgegeben; man empfängt den Eindruck der menschlichen Verderbnis auf einem Stück belebter Landschaft, wie sie nur Rubens zu malen weiss. Christus erscheint, mit Blitzen bewehrt, halb fliegend, halb schreitend; und während er sich rüstet, diese abscheuliche Welt zu strafen, bittet ein armer Mönch in seiner wollenen Kutte um Gnade und umschlingt mit seinen beiden Armen eine blaue Himmelskugel, um die sich eine Schlange gewunden hat. Genügt das Gebet des Heiligen? Nein. Auch Maria, eine grosse Frau im Witwenkleide, wirft sich Christus entgegen und hält ihn auf. Sie fleht nicht, sie bittet nicht, sie befiehlt nicht; sie steht vor ihrem Gotte, aber sie redet zu ihrem Sohne. Sie schiebt ihr schwarzes Ge-

wand zurück, entblösst ganz ihre volle, fleckenlose Brust, legt die Hand darauf und zeigt sie dem, den sie genährt hat. Diese Wendung ist unwiderstehlich. Man kann alles in diesem Bilde der reinen Leidenschaft und des ersten Wurfes nach der Technik hin bekritteln; den Christus, der nur lächerlich wirkt, den heiligen Franz, der nur ein erschrockener Mönch ist, die Jungfrau, die einer Hekuba ähnelt mit den Zügen der Helene Fourment; selbst ihre Gebärde ist nicht ohne Kühnheit, wenn man an den Geschmack Raffaels oder gar Racines denkt. Und nichtsdestoweniger bin ich der Überzeugung, dass weder auf dem Theater, noch auf dem Rednerpulte — und man denkt oft an das eine oder das andere vor diesem Bilde —, noch in der Malerei, die sein eigenstes Gebiet ist, viele leidenschaftliche Effekte von solcher Kraft und Neuheit zu finden sind.

Ich übergehe, ohne dass Rubens das geringste verlieren wird, die „Himmelfahrt Mariä", ein seelenloses Bild, und „Venus in der Schmiede Vulkans", das ziemlich nahe an Jordaens heranrückt. Gleicherweise übergehe ich die Porträts, auf die ich gelegentlich später zurückkommen werde. Fünf Gemälde von sieben geben, wie wir sahen, einen ersten Eindruck von Rubens, der nicht ohne Interesse ist. Angenommen, man kennt ihn nicht, oder man kennt ihn nur aus der Medicigalerie im Louvre (und dieses Beispiel wäre recht schlecht gewählt), so würde man doch vermuten können, wie er beschaffen ist in seinem Geiste, seiner Kunst, in seinen Unvollkommenheiten und in seiner Kraft. Jetzt könnte man schon folgern, dass man ihn niemals mit den Italienern vergleichen darf, wenn man ihn nicht verkennen und durchaus falsch beurteilen will. Wenn man unter Stil das Ideal dessen begreift, was rein und schön in Form umgesetzt ist, so hat er keinen Stil. Wenn man unter

Grösse die Tiefe, die Durchdringung, die nachdenkliche und intuitive Kraft eines grossen Denkers versteht, so hat er weder Grösse, noch Gedanken. Wenn man auf Geschmack Gewicht legt, so fehlt ihm der Geschmack. Liebt man eine zusammengefasste, konzentrierte, gedrängte Kunst, z. B. die des Lionardo, so kann uns jene durch ihre gewohnten Überhöhungen nur stören und missfallen. Wenn man alle menschlichen Typen auf die der Madonna in Dresden oder der Gioconda bezieht oder auf die des Billini, Perugino, Luini, jener feinen Deuter der Anmut und Schönheit im Weibe, so wird man keine Nachsicht mehr für die üppige Schönheit und die feisten Reize der Helene Fourment haben. Und wenn man schliesslich, in immer grösserer Annäherung an das Wesen der Skulptur, von Rubens' Gemälden Gedrängtheit, strenge Haltung, friedlichen Ernst fordert, wie sie die Malerei in ihren Anfängen hatte, so würde von Rubens nichts Besonderes übrigbleiben, höchstens ein Gestikulator, ein einseitig kraftvoller Mann, eine Art verblüffender Athlet von wenig Kultur, ein schlechtes Vorbild, und in diesem Falle „grüsst man ihn im Vorübergehen", wie man gesagt hat, aber „man betrachtet ihn nicht".

Man muss also, ausserhalb jeder Vergleichung, einen abseitigen Ort suchen, um dort diesen Ruhm sicherzustellen, der ein so legitimer Ruhm ist. Man muss in der Welt der Wirklichkeit all das finden, wo er als Meister herrscht, und in der Welt des Ideals jene Region der klaren Ideen, der Gefühle, der Gemütsbewegungen, wohin ihn sein Herz ebenso wie sein Geist unaufhörlich tragen. Man muss den Flügelschlag kennen lernen, durch den er sich dort oben erhält. Man muss verstehen, dass sein Element das Licht ist, sein Mittel zur Erhebung die Palette, sein Ziel die Klarheit und die Augenscheinlichkeit der Dinge. Es genügt nicht, seine Bilder dilettantisch zu

betrachten, mit beleidigtem Empfinden oder mit entzückten Augen. Es gibt da etwas mehr zu beschauen und zu sagen. Das Brüsseler Museum war eine Einführung in die Materie. Man bedenke, dass Mecheln und Antwerpen noch übrigbleiben.

IV.

Mecheln ist eine grosse, traurige, leere, erloschene Stadt, begraben im Schatten ihrer Kirchen und Klöster, in einem Schweigen, aus welchem nichts sie mehr befreien kann, weder ihre Industrie, noch ihre Politik, noch die Streitigkeiten, die sich dort manchmal ereignen. Augenblicklich veranstaltet man hier Festzüge mit Kavalkaden, Versammlungen, Zunftaufzügen und Fahnen bei Gelegenheit einer Hundertjahrfeier. All dieser Lärm belebt die Stadt wieder auf einen Tag. Morgen hat der Schlummer der Provinz wieder die Oberhand. Es herrscht wenig Verkehr in den Strassen, eine grosse Stille auf den Plätzen, es gibt viele Grabdenkmäler aus schwarzem und weissem Marmor und viele Bischofsstandbilder in den Kirchen; — um die Kirchen wuchert auf dem Pflaster das knappe Gras der Einöde. Kurz, von dieser Metropolitan-, man könnte sagen Nekropolitanstadt sind es nur zwei Dinge, die den einstigen Glanz überdauert haben: ausserordentlich reiche Hochaltäre und die Gemälde von Rubens. Diese Bilder sind das berühmte Triptychon der „Anbetung" in der St. Jakobskirche und das nicht weniger berühmte Triptychon des „Wunderbaren Fischzuges", das der Notre-Damekirche gehört.

Die „Anbetung der Weisen" ist, wie ich schon vorher sagte, eine dritte Version der „Anbetung" im Louvre und der in Brüssel. Die Elemente sind die gleichen, die Hauptpersonen wörtlich dieselben, abgesehen von einer geringfügigen Altersveränderung in den Köpfen und von gleichermassen sehr unbedeutenden Umstellungen. Rubens hat keine grosse Anstrengung gemacht, um die erste Idee umzubilden. Dem Beispiel der besten Meister gemäss, hatte er den vernünftigen Gedanken, viel sich selbst zu leben und einen Vorwurf, der ihm

für Abwechslungen fruchtbar erschien, in den Wiederholungen zu verändern. Dieses Motiv der Könige, die aus den vier Enden der Welt kamen, um ein Kind anzubeten, das ohne Lager ist, geboren in einer Winternacht unter dem Schirmdache eines ärmlichen und verlorenen Stalles, gehörte zu jenen, die Rubens durch Pracht und Kontraste zusagten. Es ist fesselnd, die Entwickelung der ersten Idee zu verfolgen, wie er sich an ihr versucht, sie bereichert, sie vervollständigt und sie festbannt. Nach dem Gemälde in Brüssel, an dem er sich hätte begnügen sollen, scheint ihm doch noch der Gedanke aufgestiegen zu sein, das Ganze könnte noch besser, reicher, freier behandelt werden, man könnte ihm jene Blüte der Sicherheit und Vollendung verleihen, die nur den ganz reifen Werken angehört. Das hat er in Mecheln vollbracht; dann kam er wieder darauf zurück, überliess sich ihm noch mehr, fügte neue Einfälle hinzu, setzte noch stärker in Erstaunen durch die Fruchtbarkeit seiner Kräfte, hat es aber nicht besser gemacht. Die „Anbetung" in Mecheln kann als der endgültige Ausdruck des Vorwurfes angesehen werden und als eines der schönsten Gemälde von Rubens in der Gattung der grossen Schaustücke.

Die Komposition der mittlern Gruppe ist von rechts nach links gewendet, sonst aber kann man sie vollständig wiedererkennen. Die drei Weisen sind: der Europäer, wie in Brüssel, mit seinen weissen Haaren, ohne Glatze; der Asiate in rot; der Äthiopier lächelt, getreu seinem Typus, wie er sonst lächelt, mit jenem treuherzigen, sanften, erstaunten Negerlächeln, das von so feiner Beobachtung dieser gutmütigen Rasse zeugt, die immer geneigt ist, ihre Zähne zu zeigen. Er hat nur Rolle und Platz geändert. Er ist an die zweite Stelle zwischen die Herrscher der Erde und die Statisten geschoben.

Der weisse Turban, den er in Brüssel trägt, ziert hier einen schönen rötlichen Kopf von orientalischem Typus, dessen Brust in Grün gekleidet ist. Der Mann in Waffen ist gleichfalls vertreten, auf halber Höhe der Treppe; er ist barhäuptig, rotblond und gewinnend. Anstatt die Menge zurückzuhalten und ihr das Gesicht zuzukehren, macht er eine sehr glückliche Gegenbewegung, beugt sich zurück, um das Kind zu bewundern, und entfernt mit dieser Geste all die Zudringlichen, die bis auf die oberen Stufen heraufdrängen. Man nehme diesen eleganten Edelmann Ludwigs XIII. weg, und es ist der Orient. Woher wusste wohl Rubens, dass man in mohammedanischen Ländern so neugierig ist, dass man sich gegenseitig erdrückt, um besser zu sehen? Wie in Brüssel sind die nebensächlichen Köpfe die ausdrucksvollsten und schönsten.

Die Anordnung der Farben und die Verteilung der Lichter haben sich nicht geändert. Die Jungfrau ist blass, das Christuskind ganz strahlend in Weiss unter seinem Heiligenscheine. Unmittelbar darum ist alles weiss: der König mit dem Hermelinkragen und dem schneeweissen Kopfe, das silberne Haupt des Asiaten, endlich der Turban des Äthiopiers — ein Silberkranz mit Rosa und mattem Gold durchwirkt. Das übrige ist schwarz, fahl und kalt. Die blutroten oder feurig ziegelroten Köpfe bilden den Gegensatz zu bläulichen Gesichtern von ganz unerwarteter Kälte. Die sehr dunkle Decke verliert sich in der Luft. Eine blutrote Figur im Halbschatten hebt, vollendet und unterstützt die ganze Komposition und verbindet sie mit der Wölbung durch einen gemässigten, aber sehr bestimmten Farbenfleck. Es ist eine Komposition, die man nicht beschreibt, denn sie drückt nichts Formales aus, hat nichts Pathetisches, nichts Rührendes, vor allem nichts Literarisches. Sie bezaubert

den Geist, weil sie die Augen entzückt; für einen Maler ist diese Malerei unschätzbar. Sie muss den Zartfühlenden viel Freude bereiten; sie kann die Gescheitesten wahrhaft in Verwirrung bringen. Man muss nur die Art und Weise sehen, wie dies alles lebt, sich bewegt, atmet, blickt, handelt, sich färbt, sich verflüchtigt, sich mit dem Rahmen verbindet und sich wieder von ihm löst, in hellen Tönen erstirbt, sich einfügt und alles durch seine Kräfte ins Gleichgewicht bringt. Und die Vermischung der Nuancen, der aussergewöhnliche Reichtum, der durch einfache Mittel erreicht wird, die Heftigkeit gewisser Töne, die Weichheit gewisser anderer, der Überfluss an Rot und doch die Frische des Ganzen, die Gesetze, die dergleichen Wirkungen beherrschen, das alles sind Dinge, die aus der Fassung bringen.

Wenn man zu analysieren versucht, so entdeckt man nur drei ganz einfache Formeln in kleiner Zahl: zwei oder drei Hauptfarben, deren Aufgabe deutlich, deren Wirkung berechnet ist, und deren Einflüsse heute jeder kennt, der zu malen versteht. Diese Farben sind in Rubens' Werken stets dieselben; es gibt da, um es gerade herauszusagen, keine Geheimnisse. Die dazu gehörenden Kombinationen kann man bald merken; seine Methode kann man so umschreiben: sie ist so beständig und klar in ihren Anwendungen, dass ein Schüler, wie es den Anschein hat, ihr nur zu folgen braucht. Niemals war eine Arbeit der Hand leichter zu begreifen, niemals ist sie weniger listig und mystisch gewesen, weil niemals ein Maler weniger Geheimnisse anwandte in seinem Denken, seiner Komposition, seiner Farbe und in seiner Ausführung. Das einzige Geheimnis, das ihm angehört und das er niemals preisgegeben hat, selbst nicht an die Scharfsinnigsten und Bestunterrichteten, selbst nicht an Gaspard de Crayer, nicht an Jordaens und nicht an van

Dyck, das ist jenes unwägbare, ungreifbare Etwas, jenes unreduzierbare Atom, jenes Nichts, das überall Inspiration genannt wird, „Gnade“ oder „Gabe“, und das doch alles ist.

Hier an erster Stelle muss man wohl aufmerken, wenn man von Rubens redet. Jeder Maler oder Nichtmaler, der nicht den Wert der „Gabe“ in einem Kunstwerke versteht, in allen Graden der Erleuchtung, der Eingebung und Phantasie, der ist wenig geeignet, die letzte Wesenheit der Dinge zu geniessen, und ich kann ihm nur raten, sich niemals mit Rubens, und auch mit vielen anderen nicht, zu befassen.

Die Flügel lasse ich ausser acht, die freilich vortrefflich sind, nicht nur aus seiner besten Zeit stammen, sondern auch die schönste Ausführung in Braun und Silber beweisen, das heisst: den letzten Ausdruck seines Reichtums. Wir erblicken dort einen „Johannes“ von seltensten Qualitäten und eine „Herodias“ in Dunkelgrau, mit roten Ärmeln, die sein ewig Weibliches offenbart.

Der „Wunderbare Fischzug“ ist gleichfalls ein schönes Gemälde, aber nicht das schönste, wie man in Mecheln, im Notre-Dame-Viertel meint. Der Pfarrer der St. Jakobskirche würde meine Ansicht teilen und auch mit gutem Rechte. Das Bild ist kürzlich restauriert worden; augenblicklich steht es auf der Erde, in einem Schulzimmer, gegen eine weisse Mauer gelehnt, unter einem Glasdache, das es mit Licht überschwemmt, ohne Rahmen, in seiner Nacktheit, in seiner Kraft, in der Reinlichkeit des ersten Tages. Für sich und nahe betrachtet, was ihm freilich zum Nachteil gereicht, ist es ein Bild, das ich zwar nicht grob nennen möchte, weil die Ausführung etwas Stil zeigt, aber „materiell“, wenn das Wort ausdrücken kann, was ich meine; von einem geschickten, aber ein wenig beengtem Aufbau und von gewöhnlichem Charakter. Es fehlt

RUBENS, DER WUNDERBARE FISCHZUG

ihm das gewisse Etwas, das Rubens unfehlbar gelingt, wenn er sich mit dem Gewöhnlichen befasst, eine gewisse Note, eine Liebenswürdigkeit, eine Zärtlichkeit, etwas wie ein schönes Lächeln, das die derben Züge entschuldigen soll. Christus, auf die rechte Seite geschoben, wie eine Kulisse, wie ein Beiwerk in diesem Gemälde vom „Fischzuge", ist in Gebärde und Ausdruck nichtssagend, und sein roter Mantel, der nicht einmal ein schönes Rot hat, erhebt sich hart vor einem blauen Himmel, der, wie ich argwöhne, stark übermalt ist. Der heilige Petrus, weinrot, ein wenig nachlässig behandelt, aber von schöner Wirkung, würde, wenn man vor dieser für Fischer gemalten und ganz nach Fischermodellen ausgeführten Leinwand an das Evangelium dächte, die einzige evangelische Persönlichkeit in dem Bilde sein. Er wenigstens sagt schlecht und recht, was ein Greis seines Standes und seiner bäuerlichen Abkunft unter so befremdlichen Umständen zu Christus sagen konnte. Er hält gegen seine rote und zerfurchte Brust die Matrosenmütze gedrückt, und gerade Rubens konnte sich nicht über die Wahrheit einer solchen Geste täuschen. Was die beiden nackten Leiber betrifft, deren einer sich dem Beschauer entgegenneigt, deren anderer sich nach dem Hintergrunde wendet, und die beide von der Schulter aus gesehen sind, so sind sie berühmt, weil sie zu den besten Akten gehören, die Rubens gemalt hat, dank der freien und sichern Art, mit welcher der Maler sie hingestellt hat, sicherlich in einigen Stunden, auf den ersten Hieb, in voller, klarer, gleichmässiger, reicher Paste, nicht zu flüssig, nicht dick, nicht zu sehr modelliert, nicht zu auffällig. Es ist Jordaens ohne Fehler, ohne übermässiges Rot, ohne Reflexe; oder vielmehr: es ist die beste Lehre, die sein grosser Freund ihm geben konnte, um das Fleisch zu sehen und nicht nur Körper. Der Fischer mit dem

skandinavischen Kopfe, mit dem im Winde fliegenden Barte, dem goldenen Haar, mit den klaren Augen in seinem entflammten Gesichte, seinen grossen Wasserstiefeln und seinem roten Kittel ist überwältigend. Und wie es in allen Bildern von Rubens der Fall ist, wo ein übertriebenes Rot wie zur Beruhigung angewandt ist, mässigt diese entflammte Gestalt alles übrige, wirkt auf die Netzhaut und verleiht ihr die Neigung, in allen Nachbarfarben grün zu sehen. Bemerkenswert unter den Nebenfiguren ist noch ein grosser Bursche, ein Schiffsjunge, aufrecht im zweiten Boote, auf eine Ruderstange gelehnt, nachlässig angezogen, mit einer grauen Hose, einer zu kurzen, veilchenblauen, aufgeknöpften Weste, die auf dem nackten Leibe offen steht.

Sie sind fettig, rot, sonnenverbrannt, lohfarbig und aufgetrieben durch die scharfen Winde, von den Fingerspitzen bis zu den Schultern, von der Stirne bis zum Nacken. All die beissenden Salze des Meeres haben die Wirkung der Luft noch verschlimmert, das Blut belebt, die Haut entzündet, die Adern geschwellt, das weisse Fleisch kupfern gefärbt und sie sozusagen mit Zinnober beschmiert. Das ist brutal, genau an Ort und Stelle studiert; das hat ein Mann an den Kais der Schelde gesehen, der derb und richtig sieht, Farbe genau so gut wie Form, der die Wahrheit achtet, wenn sie ausdrucksvoll ist, der sich nicht fürchtet, die Dinge beim rechten Namen zu nennen, der sein Handwerk wie ein Engel versteht und vor nichts Angst hat.

Was an diesem Gemälde wahrhaft aussergewöhnlich ist, dank den Umständen, die mir erlauben, es nahe zu betrachten und die Arbeit so ungetrübt zu prüfen, als ob sie Rubens vor meinen Augen ausführte, das beruht in der Eigenart, dass er alle Geheimnisse auszuliefern scheint und dass es am Ende fast genau so überrascht,

als ob er ihrer keines auslieferte. Ich habe das schon über Rubens gesagt, ehe dieser neue Beweis mir vergönnt war.

Die Schwierigkeit beruht nicht im Wissen, wie er es machte, sondern darin, wie man es auf derartige Weise so gut machen kann. Die Mittel sind einfach, die Methode ist elementar. Es ist ein schönes, glattes, sauberes und weisses Feld, auf dem eine wundervoll bewegliche, geschickte, feinfühlige und bedachtsame Hand arbeitet. Das Ungestüm, das man bei ihm voraussetzt, ist mehr in der Art seines Gefühls begründet, als in einer Unordnung seiner Malweise. Der Pinsel ist ebenso ruhig, wie die Seele heiss ist und der Geist flugbereit. In einem solchen Organismus bestehen ein so genauer Zusammenhang und so schnelle Beziehungen zwischen dem Sehen, der Empfindung und der Hand, ein so vollkommener Gehorsam zwischen jenen, dass die gewohnheitsmässigen Zuckungen des beherrschenden Gehirns an die Schläge eines Instrumentes gemahnen. Nichts trügt mehr, wie dieses offenbare Fieber, das durch tiefe Überlegungen gebändigt wird, und dem ein Mechanismus untertan ist, der in allen Prüfungen erprobt ist. Dasselbe gilt von den Empfindungen des Auges und folglich von der Farbenwahl. Die Farben sind gleichfalls sehr übersichtlich und erscheinen nur so kompliziert durch die Behandlung, die der Maler ihnen anweist, und die Rolle, die sie spielen müssen. Die Zahl der Hauptfarben ist äusserst beschränkt, und die Art, wie er sie gegeneinander stellt, aufs genaueste berechnet; die grösste Einfachheit zeigt sich auch in der weisen Behandlung ihrer Abtönung, und nichts ist unerwarteter als der Erfolg, der sich so ergibt. Keiner der Töne bei Rubens ist an sich sehr selten. Nimmt man ein Rot, das ihm eigen, so kann man leicht die Formel dafür finden: Zinnober

und Ocker, sehr wenig gebrochen, im Zustande der ersten Mischung. Prüft man sein Schwarz, so ist es aus dem Topfe mit Elfenbeinschwarz genommen und dient, zusammen mit Weiss, allen erdenklichen Kombinationen seines gedämpften und zarten Grau. Blau ist nur selten bei ihm; sein Gelb, eine jener Farben, die er am wenigsten gut fühlt und gebraucht, was die Färbung betrifft, abgesehen von Gold, dessen warmen und gedämpften Reichtum er vorzüglich wiedergibt, hat, wie sein Rot, eine doppelte Rolle zu spielen: erstens, das Licht anderswo aufleuchten zu lassen als auf dem Weiss; zweitens, auf die Nachbarfarben die indirekte Wirkung einer Farbe auszuüben, welche die anderen verändert, sie zum Beispiel nach Violett hin abtönt, oder gewissermassen ein dunkles Grau zu erhalten, das auf der Palette sehr bedeutungslos und ganz neutral aussehen würde. All das ist, wie gesagt, nichts Aussergewöhnliches.

Ein brauner Grund mit zwei oder drei lebhaften Farben, um an den Reichtum einer grossen Leinwand glauben zu machen; Zerlegungen der grauen Farben, die durch Mischung bleichfarbener erzeugt werden; alle Zwischenstufen des Grau vom tiefen Schwarz bis zum blendenden Weiss; folglich wenig farbige Materie und dabei der grösste Farbenglanz; ein grosser Prunk, der mit wenig Glanz erreicht wird; Lichter ohne Übermass an Helligkeit; ein ausserordentlicher Klangreichtum bei geringer Zahl von Instrumenten; eine Tastatur, von der er etwa dreiviertel nicht benutzt, die er aber doch mit Überspringung vieler Noten durchläuft und die er, wenn es nötig ist, an ihren beiden Enden zugleich berührt: — das ist, in einer aus musikalischen und malerischen Ausdrücken gemischten Sprache, die Eigenart dieses grossen Praktikers. Wer eins seiner Bilder sieht, kennt alle, und wer ihn einen Tag hindurch hat malen sehen, der

hat ihn fast in allen Augenblicken seines Lebens malen sehen.

Immer ist es dieselbe Methode, dieselbe Kaltblütigkeit, dieselbe Berechnung. Eine ruhige und weise Vorbedachtsamkeit beherrscht seine immer überraschenden Effekte. Man weiss nicht recht, woher die Kühnheit kommt, in welchem Augenblick er heftig wird und sich vergisst. Geschieht es vor einem leidenschaftlichen Stücke, einer übertriebenen Gebärde, vor einem unruhigen Gegenstande, einem leuchtenden Auge, einem schreienden Munde, vor verwirrten Haaren, einem struppigen Barte, einer zugreifenden Hand, peitschendem Schaume, vor ungeordneten Kleidern, vor Wind in leichten Gegenständen oder vor der Ungewissheit schlammigen Wassers, das durch die Maschen eines Netzes plätschert? Geschieht es, wenn er mehrere Meter Leinwand mit glühender Farbe bedeckt, wenn er das Rot in Strömen fliessen lässt, und wenn alle Nachbarfarben dieses Rot mit seinen Reflexen bespritzt sind? Geschieht es im Gegenteil, wenn er von einer starken Farbe zu einer andern starken Farbe übergeht und durch die neutralen Töne hindurch geht, als sei diese rebellische und klebrige Masse das am leichtesten zu behandelnde Element? Oder wenn er sehr laut schreit? Oder wenn er einen so verhaltenen Ton spinnt, dass man Mühe hat, ihn zu fassen? Brannte diese Malerei, die alle, die sie sehen, in Fieber versetzt, in gleichem Masse in dem, aus dessen Händen sie hervorging, flüssig, leicht, natürlich, gesund und stets jungfräulich, wann immer man sie überrascht? Wo, mit einem Worte, ist eine Anstrengung in dieser Kunst, die man überspannt nennen könnte, während sie doch der intime Ausdruck eines Geistes ist, der nie überspannt gewesen ist?

Wem ist es nicht begegnet, dass er die Augen schloss, während ein wundervolles Musikstück gespielt wurde?

Der Ton scheint überall hervorzuquellen. Er scheint von einem Instrumente zum anderen zu springen, und da er, trotz des vollkommenen Zusammenklanges des Ganzen, sehr unruhig ist, so könnte man glauben, dass alles in Bewegung ist, dass die Hände zittern, dass dieselbe musikalische Raserei die Instrumente ergriffen hat und die sie halten; und weil die Ausführenden eine Hörerschar so heftig aufrütteln, erscheint es unmöglich, dass sie vor ihren Pulten ruhig bleiben, so dass man ganz überrascht ist, sie ruhig und gesammelt zu sehen, nur darauf bedacht, aufmerksam den Bewegungen des Ebenholzstabes zu folgen, den der Dirigent führt, welcher sie zusammenhält, der jedem anweist, was er zu tun hat und der selbst nur der Ausführende eines wachen Geistes und eines grossen Wissens ist. So kommandiert bei Rubens, während der Ausführung seiner Werke, ebenfalls der Ebenholzstab, leitet und überwacht; sein unerschütterlicher Wille, seine Meisterschaft sind es, welche die gleichfalls sehr aufmerksamen Instrumente, ich will sagen: seine Hilfsarbeiter, dirigieren.

Wollen wir noch einen Augenblick zu dem Bilde zurückkehren? Ich habe es da unter meiner Hand, eine solche Gelegenheit findet man nicht oft, und ich werde sie nicht wieder haben; also ergreife ich sie.

Das Bild ist auf den ersten Anhieb gemalt, und zwar vollständig oder doch fast vollständig; das sieht man an der Leichtigkeit, mit der die Farbe an gewissen Stellen aufgetragen ist, besonders beim heiligen Petrus, an der Durchsichtigkeit der grossen, flachen und dunklen Mischfarben, zum Beispiel an den Schiffen, an dem Meere und an allem, was in dasselbe pechartige und grünliche Braun getaucht ist; man sieht das auch an der nicht weniger schnellen, wenn auch fleissigern Mache jener Partien, die eine dickere Paste und kräftigere Arbeit erfordern.

Daher rühren auch der Glanz des Tones, die Frische des Bildes und das Strahlende. Die weissgrundierte Leinwand mit ihrer glatten Oberfläche gibt den kühn daraufgesetzten Farben jenes Vibrieren, das jeder Farbe eignet, die auf eine helle, feste und glatte Oberfläche gesetzt ist. Wäre sie dicker, so würde die Masse schmutzig sein; wäre sie rauher, so würde sie ebensoviel Lichtstrahlen aufsaugen als zurückwerfen, und es wäre die doppelte Anstrengung nötig, um dieselbe Lichtwirkung zu erreichen; wäre sie dünner, zaghafter oder verliefe sie in den Konturen weniger vortrefflich, so würde sie jenen Email-Charakter haben, der, so wundervoll er in gewissen Fällen auch sein mag, niemals zum Stil und Geiste von Rubens passen würde, noch auch zu der romantischen Behandlung in seinen schönen Werken. Hier wie überall sind die Masse vollendet. Die zwei Akte, die so gut gearbeitet sind, wie nur nackte Gestalten von solcher Grösse und unter den Bedingungen eines Wandgemäldes gearbeitet sein können, sind ebensowenig aus einer grossen Anzahl übereinandergesetzter Pinselstriche entstanden. Vielleicht ist in jenen Tagen, die so regelmässig in Arbeit und Ruhe eingeteilt waren, jeder von beiden das Erzeugnis eines Nachmittags fröhlicher Arbeit gewesen, nach deren Erledigung der Maler, mit sich zufrieden (und er hatte Grund dazu), seine Palette weglegte, ein Pferd satteln liess und nicht mehr daran dachte.

Um so mehr eilt die Hand über alles hin, was nebensächlich ist, über die minder wichtigen Teile, über breite Flächen, wo Licht kreist, über untergeordnete Dinge, über Boote, Wellen, Netze, Fische, und verweilt dort nicht. Ein breiter Farbenauftrag des gleichen Braun, das nach oben noch brauner, nach unten grünlich wird, das sich erwärmt, wo ein Reflex auftaucht, und sich vergoldet, wo das Meer sich höhlt, läuft vom Rande des

Schiffes zum Rahmen hinunter. Durch diese reiche und flüssige Masse hat der Maler das jedem Dinge eigentümliche Leben gefunden; er hat sein Leben gefunden, wie man ateliermässig sagt. Einige Funken, einige Reflexe, mit feinem Pinsel aufgesetzt, und das Meer ist fertig. Dasselbe gilt für das Netz mit seinen Maschen, für die Bretter und Korken und auch für die Fische, die in dem schlammigen Wasser schwimmen und die um so nasser sind, weil sie von der Eigenfarbe des Meeres überrieselt werden. Dasselbe gilt für die Füsse Christi und für die Stiefel des hellroten Matrosen. Zu behaupten, dass dies das letzte Wort der Malerei sei, wenn sie streng wird, und dass es sich darum handelt, mit grossem Stile des Geistes, des Auges und der Hand ideale oder epische Vorgänge auszudrücken, darauf zu bestehen, dass man unter allen Umständen so malen solle, das wäre genau so, als wollte man Pascals Ideen in die bilderreiche, malerische und rasche Sprache unserer heutigen Schriftsteller kleiden. Auf alle Fälle ist es die Sprache von Rubens, sein Stil und folglich das, was seinen eigenen Ideen entspricht.

Wenn wir über unser Erstaunen nachdenken, so rührt es daher, dass der Maler so wenig nachgesonnen hat, dass etwas Beliebiges, das er konzipiert hat und das ihm inzwischen nicht verleidet ist, ein Bild ausmacht, dass es bei so wenig Nachprüfungen niemals banal ist, dass er eben mit so einfachen Mitteln derartige Wirkungen zu erzielen vermag. Wenn die Kenntnis seiner Palette ausserordentlich ist, so ist es die Feinfühligkeit seiner wirkenden Kraft nicht minder, und eine Eigenschaft, die man bei ihm gerade nicht vermuten sollte, kommt noch zu allen anderen hilfreich hinzu: das Masshalten, und ich möchte sagen: die Zurückhaltung in der rein äusserlichen Art, sich des Pinsels zu bedienen.

Es gibt viele Dinge, die man in unserer Zeit vergisst, oder die man zu verkennen scheint, oder die abzuschaffen man vergeblich versuchen würde. Ich weiss nicht recht, woher unsere heutige Schule den Geschmack an der schweren Materie genommen hat und jene Liebe für eine schwere Paste, die in den Augen gewisser Leute den Hauptvorzug gewisser Werke bildet. Ich habe nirgends Beispiele gesehen, denen man Gewicht beimessen kann, ausser bei den Künstlern sichtlicher Dekadenz oder bei Rembrandt, der sie offenkundig nicht immer vermeiden konnte, der aber doch selbst ihr einige Male aus dem Wege zu gehen gewusst hat. In Flandern ist diese Methode glücklicherweise unbekannt, und was Rubens anlangt, den anerkannten Meister des Ungestüms, so sind seine heftigsten Bilder oft am geringsten aufgetragen. Ich meine nicht, dass er systematisch seine Lichter verdünnt, wie man es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts getan hat, und dass er dafür alle starken Farben noch verstärkt. Diese Methode, die in ihren anfänglichen Absichten vorzüglich war, hat alle Wandelungen erlitten, die seit den Bedürfnissen neuer Ideen und den zahlreicheren Notwendigkeiten der modernen Malerei an sie herangetreten sind. Indessen, wenn er auch dieser reinen archaischen Methode fernsteht, so ist er doch noch weiter von jener Technik entfernt, die seit Géricault in Gunst steht; um als Beispiel einen berühmten Toten zu wählen, der noch in frischem Andenken ist. Der Pinsel gleitet und versinkt nicht; niemals zieht er eine klebrige Masse nach sich, die sich an einem hervorspringenden Punkte ansammelt und die an viel Relief glauben lässt, weil die Leinwand selbst dadurch mehr hervortritt. Er trägt nicht zu stark auf, er malt; er schlägt nicht zu, er schreibt; er streichelt, er gleitet, er unterstützt. Er geht von einem machtvollen Farbenauftrage zum schlank-

sten, flüssigsten Striche über und immer mit jenem Grade von Festigkeit oder Leichtigkeit, jener Fülle oder Feinheit, die dem behandelten Gegenstande angemessen ist, derartig, dass die Verschwendung und Sparsamkeit an Paste den jeweiligen Erfordernissen entspricht und dass die Schwere und ausserordentliche Leichtigkeit des Pinsels ihm auch Mittel sind, um genauer zu bezeichnen, was Nachdruck verlangt und was nicht.

Heute, da sich unsere französische Schule in verschiedene Schulen teilt und es, um die Wahrheit zu sagen, nur noch mehr oder weniger abenteuerliche Talente ohne feste Doktrinen gibt, ist die Schätzung einer gut oder schlecht ausgeführten Malerei sehr gering. Über einer Menge subtiler Fragen vergisst man die nötigsten Ausdrucksformen. Wenn man gewisse zeitgenössische Bilder, deren Wert wenigstens als Versuch wahrhafter ist, als man glaubt, genau betrachtet, so bemerkt man, dass die Hand unter den Hilfsmitteln, deren der Geist sich bedient, nichts mehr gilt. Nach den jüngsten Methoden besteht die Ausführung darin, dass man eine Form mit einem Tone ausfüllt: gleichgültig, wie das Werkzeug beschaffen sei, das die Arbeit vollbringt. Der Mechanismus der Tätigkeit erscheint nebensächlich, wenn nur die Tätigkeit erfolgreich ist, und mit Unrecht behauptet man, dass der Gedanke sich ebensogut des einen, wie des andern Instrumentes bedienen könne. Gerade gegen solchen Widersinn erhoben alle geschickten, das heisst feinfühligen Maler von Flandern und Holland Einspruch durch ihre vor allen anderen ausdrucksvolle Technik. Und gegen denselben Irrtum protestiert Rubens mit einer Autorität, die jedenfalls mehr Aussicht haben wird, gehört zu werden. Man nehme seinen Bildern, etwa demjenigen, das ich jetzt untersuche, das Geistvolle, die Mannigfaltigkeit, die Eigentümlichkeit des Pinsel-

striches, und man nimmt ihm ein Wort, das trägt, einen notwendigen Akzent, einen physiognomischen Zug, man nimmt ihm vielleicht das einzige Element, das soviel Materie durchgeistigt und so manche Hässlichkeit verklärt, denn man unterdrückt alles Empfindungsvermögen und, wenn man von den Wirkungen auf die erste Ursache zurückgeht, man tötet das Leben, man macht daraus ein Bild ohne Seele. Ich möchte fast sagen, dass ein Pinselstrich weniger auch einen Zug des Künstlers verschwinden lässt."

Die Unerbittlichkeit dieses Prinzips ist derartig, dass es in einer gewissen Art von Kunstwerken kein gut empfundenes Bild gibt, das nicht auch gut gemalt ist, und dass jedes Werk, in welchem sich eine glückliche, glänzende Hand offenbart, eben darum ein Werk ist, das in dem Gehirn wurzelt und seiner Herrschaft folgt. Rubens hatte hierüber Ansichten, die ich denen empfehle, die jemals versucht sein sollten, einen richtig angewandten Pinselstrich zu verachten. Es gibt in diesem so brutalen und in der Technik so ungezwungenen grossen Malwerke auch nicht eine grosse oder kleine Einzelheit, die nicht durch das Gefühl eingegeben und sogleich durch einen glücklichen Pinselstrich festgehalten wäre. Wenn die Hand nicht so rasch und hurtig wäre, so bliebe sie hinter dem Gedanken zurück; wäre der Einfall weniger plötzlich, so könnte sich das Leben nur in geringerm Masse mitteilen; wäre die Arbeit zaghafter oder weniger greifbar, so würde das Werk unpersönlich werden durch Schwere und Geistlosigkeit. Man bedenke seine Geschicklichkeit ohnegleichen, diese Gewandtheit, die unbekümmert und spielend die undankbaren Materien überwindet und die widerspenstigen Instrumente, diese schöne Bewegung eines gut geführten Werkzeuges, diese vornehme Art, es auf freien Oberflächen zu führen, den Schwung, der da-

von ausgeht, die Funken, die daraus hervorzusprühen scheinen, all das Zauberhafte der grossen Techniker, das bei anderen in Manier, Affektiertheit oder in reinste Mittelmässigkeit ausartet — all das (ich wiederhole es bis zum Überdruss) ist bei ihm nur ausserordentliche Empfindlichkeit eines wunderbar gesunden Auges, einer vortrefflich gebändigten Hand und besonders einer glücklichen, vertrauenden, grossen Seele, die allen Dingen wirklich offen ist. Ich behaupte, dass es unter der ungeheuern Masse seiner Werke kein vollkommenes Werk gibt; ich behaupte aber gleicherweise, dass man bis in seine Übertreibungen, seine Fehler, ich möchte sagen bis in die Eitelkeiten dieser edlen Natur das Abzeichen einer unbestreitbaren Grösse fühlt. Und dieses äussere Abzeichen, das Siegel, das letzten Endes seinem Gedankenreichtume aufgedrückt ist, das eben ist der Abdruck seiner Hand.

Was ich da in vielen, viel zu langen Sätzen sage und nur zu oft in dem besondern Jargon, der schwer zu umgehen ist, das würde ohne Zweifel anderswo einen angemessenern Platz gefunden haben. Man denke nicht etwa, dass jenes Bild, bei dem ich mich versäume, ein vollkommenes Probestück der schönsten Qualitäten des Malers sei. Das ist es in keiner Beziehung. Rubens hat häufig besser konzipiert, besser gesehen und viel besser gemalt; aber die Ausführung, die bei Rubens in ihren Resultaten ziemlich ungleichmässig ist, verändert sich niemals in ihrem Prinzip, und die Beobachtungen, die an einem mittelmässigen Gemälde gemacht sind, behalten gleicherweise und mit noch stärkerem Rechte ihre Geltung bei seinen Meisterwerken.

V.

Antwerpen

Viele Leute sagen „Antwerpen"; aber ebensoviele sagen „Rubens' Heimatstadt", und diese Redeweise drückt noch genauer all die Dinge aus, welche den Zauber dieses Ortes ausmachen: eine grosse Stadt, die Bestimmung durch eine grosse Persönlichkeit, eine weltbekannte Schule, übermässig berühmte Gemälde. All das drängt sich einem auf, und die Einbildungskraft belebt sich ein wenig mehr als gewöhnlich, wenn man mitten auf der Place verte das Standbild von Rubens erblickt und weiterhin die alte Kirche, wo die Triptychen aufbewahrt werden, die sie, menschlich gesprochen, geweiht haben. Das Standbild ist kein Meisterwerk, aber er ist es selbst, bei sich daheim. In der Gestalt eines Mannes, der nichts als Maler war, nur mit den Abzeichen des Malers, personifiziert es in Wahrheit das einzige flandrische Königreich, das weder angefeindet, noch bedroht worden ist und das es auch in Zukunft gewiss niemals werden wird.

Am Ende des Platzes sieht man die Notre-Dame-Kirche; sie zeigt sich im Profil und wird in ihrer Länge mit einem ihrer Seitenschiffe sichtbar, mit dem dunkelsten, weil es nach der Regenseite zu liegt. Ihre Umgebung von reinlichen und niedrigen Häusern lässt sie noch schwärzer und grösser erscheinen. Mit ihren verzierten Architekturen, ihrer rostbraunen Farbe, ihrem blauen und glänzenden Dache, mit ihrem riesigen Turme, dessen Steine durch die Scheldedampfer und die langen Jahre angeräuchert sind und aus denen das goldene Zifferblatt und die goldenen Zeiger der grossen Uhr hervorleuchten, nimmt sie ungemässe Proportionen an. Wenn der Himmel,

wie heute, verdüstert ist, so fügt er zu der Grösse ihrer Linien alle seine Seltsamkeiten und Launen hinzu. Man muss dann die Vorstellung eines gotischen Turmes haben, der, durch die nordische Phantasie übertrieben, von einem stürmischen Tage wunderlich erhellt ist und sich in unregelmässigen Flecken vor der grossen Pracht eines ganz schwarzen oder ganz weissen Himmels abzeichnet, der von Wettern überzogen ist. Man könnte keine Szenerie ausdenken, die eigentümlicher und überraschender in ihrer vorbereitenden Wirkung wäre. Man mag immerhin aus Mecheln oder Brüssel kommen, die „Anbetung" oder die „Kreuztragung gesehen haben, man mag sich von Rubens einen deutlichen, sichern Begriff gemacht und mit ihm eine vertraute Prüfung vorgenommen haben, so dass man gut über ihn Bescheid weiss, — man wird doch nicht in Notre-Dame wie in ein Museum eintreten.

Es ist drei Uhr; eben hat die grosse Uhr geschlagen. Die Kirche ist leer. Kaum verursacht der Sakristan ein wenig Geräusch in den ruhigen, sauberen und hellen Schiffen, wie sie Peter Neefs wiedergegeben hat mit einem unnachahmlichen Gefühle für ihre Einsamkeit und ihre Grösse. Es regnet, und das Licht wechselt. Lichter und Schatten folgen sich auf den beiden Triptychen, die ohne Prunk in ihren schmalen, braunen Holzrahmen an den kalten und glatten Wänden der Querschiffe angebracht sind, und diese stolze Malerei erscheint nur dauernder inmitten der grellen Lichter und der Dunkelheiten, die dort miteinander streiten. Deutsche Kopisten haben ihre Staffeleien vor der „Kreuzabnahme" aufgestellt; kein Mensch ist vor der „Kreuzerhöhung". Diese einfache Tatsache drückt genugsam aus, welche Meinung die Welt sich über diese beiden Werke gebildet hat.

Sie werden sehr bewundert, fast ohne Rückhalt, und

RUBENS, KREUZAUFRICHTUNG

dieser Fall ist selten Rubens gegenüber; aber die Bewunderung ist geteilt. Die grosse Berühmtheit hat die „Kreuzabnahme“ gefunden. Die „Kreuzerhöhung“ hat die Gabe, um so mehr die leidenschaftlichen und überzeugtesten Freunde von Rubens zu ergreifen. Nichts in der Tat ähnelt sich weniger, als diese zwei Werke, die in einem Zwischenraume von zwei Jahren entstanden, die von derselben Geisteskraft eingegeben sind und die doch so offensichtlich das Merkzeichen zweier Richtungen tragen. Die „Kreuzabnahme“ stammt von 1612, die „Kreuzerhöhung“ von 1610. Ich lege Gewicht auf das Datum, weil es bedeutungsvoll ist: Rubens kehrte nach Antwerpen zurück, und er malte sie sozusagen beim Ausschiffen. Seine Erziehung war beendet. In jenem Augenblicke besass er sogar ein Übermass an Handfertigkeit, das ihn ein wenig beschwerte und dessen er sich zwanglos nur dieses eine Mal bedienen sollte, von dem er sich aber auch beinahe unverzüglich befreien sollte. Jeder von all den italienischen Meistern, die er um Rat gefragt hatte, gab ihm seine Ratschläge, jeder natürlich in ziemlich einseitiger Weise. Die lebhaften Meister ermächtigten ihn, viel zu wagen; die ernsten Meister empfahlen ihm, sich sehr zu beherrschen.

Natur, Charakter, angeborene Fähigkeiten, alte und neue Lehren, all das veranlasste einen Zwiespalt. Die Aufgabe selbst verlangte, dass er seine grossen Gaben teilte. Er fühlte die Gelegenheit, ergriff sie, behandelte jeden Gegenstand seinem Geiste gemäss und gab aus sich selbst zwei entgegengesetzte und zwei richtige Ideen: hier das glänzendste Beispiel, das wir von seiner Besonnenheit haben, und dort einen der erstaunlichsten Anblicke seines Feuers und seiner Begeisterung. Fügen wir zu seiner persönlichen Inspiration einen sehr ausgesprochenen italienischen Einfluss hinzu, so erklärt sich uns der ausser-

ordentliche Wert noch besser, den die Nachwelt diesen Stücken beimisst, die als seine Meisterwerke angesehen werden können, und welche die erste öffentliche Äusserung im Leben seiner Meisterschule waren.

Ich werde noch sagen, wie dieser Einfluss sich kund gibt, an welchen Zügen man ihn erkennt. Mir genügt zunächst die Bemerkung, dass er vorhanden ist, damit wir in der Physiognomie des Rubensschen Talentes keinen seiner Züge verlieren und gerade in dem Augenblicke, wo wir sie untersuchen wollen. Nicht, dass er wirklich in kanonischen Formen beengt gewesen wäre, in denen andere als er sich in Gefangenschaft befunden hätten. Im Gegenteil. Gott weiss, mit welcher Ungezwungenheit er sich in ihnen bewegt, mit welcher Freiheit er sie anwendet, mit welchem Taktgefühl er sie versteckt oder bekennt, je nachdem er nach Gefallen den wohlunterrichteten Mann oder den Neuerer sehen lassen will. Indessen, was er auch tun mag, man fühlt den „Romanisten", der soeben ein paar Jahre auf klassischem Boden zugebracht hat, der eben ankommt und sich noch nicht akklimatisiert hat. Ihm blieb noch ein gewisses Etwas, das ihn an die Reise erinnert, wie ein fremder Duft in seinen Kleidern. Und sicherlich ist es dieser schöne italienische Duft, dem die „Kreuzabnahme" die ausserordentliche Gunst verdankt, deren sie sich erfreut. Gewiss liegt für alle, die gern möchten, dass Rubens ein wenig so sei, wie er ist, aber noch mehr, wie sie ihn erträumen, ein Ernst über der Jugend, eine Blüte reiner und eifriger Reife, die dann verschwindet und die einzig ist.

Die Komposition bedarf keiner Beschreibung; als Kunstwerk und als Heiligenbild ist es so bekannt, so dass ich es nicht anzuführen brauche. Jeder hat im Geiste die Anordnung und die Wirkung des Gemäldes gegenwärtig,

RUBENS, KREUZABNAHME

sein grosses, zentrales Licht, das auf dunkeln Hintergrund gesetzt ist, seine grossartigen Gruppen, seine klaren und gewichtigen Gliederungen. Man weiss, dass Rubens die erste Idee dazu in Italien gefasst, und dass er keine Anstrengung gemacht hat, um die Entlehnung zu verdecken. Der Vorgang ist kraftvoll und schwer. Er wirkt von weitem, zeichnet sich mächtig von der Mauer ab: er ist ernst und versetzt in ernste Stimmung. Wenn man sich an die Metzeleien erinnert, die Rubens' Werk so blutrünstig machen, an die Ermordungen, an die Henker, die mit ihren Martern, ihren Zangen Entsetzen verbreiten, so erkennt man, dass es sich hier um eine edle Pein handelt. Alles ist gesammelt, bündig, lakonisch wie auf einer Seite der Heiligen Schrift.

Keine Gestikulationen, kein Geschrei, nichts Schreckliches, kein Zuviel an Tränen. Kaum die heilige Jungfrau bricht in wirkliches Schluchzen aus, kaum ist der gewaltige Schmerz des Dramas durch eine Geste der untröstlichen Mutter ausgedrückt, durch ein tränenreiches Gesicht und gerötete Augen. Christus ist eine der geschmackvollsten Figuren, die Rubens erfunden hat, um einen Gott zu malen. Er hat eine gewisse schlanke, biegsame, fast schmächtige Anmut, die ihm alle Feinheiten der Natur und die ganze Vornehmheit einer schönen Aktstudie verleiht. Die Masse sind abgewogen, der Geschmack ist vollendet; die Zeichnung ist nicht minder wertvoll, als die Empfindung.

Man kann die Wirkung dieses grossen, ein wenig lendenschwachen Körpers nicht vergessen, dessen kleines, mageres und feines Haupt zur Seite gesunken ist, dieses Körpers, der so fahl und so vollkommen durchsichtig in seiner Blässe ist, weder zusammengeschrumpft noch verzerrt, aus dem aller Schmerz geschwunden ist und der, um sich einen Augenblick auszuruhen, mit soviel

Glückseligkeit in die fremden Schönheiten des Todes der Gerechten niedergleitet. Man muss sich stets daran erinnern, wie er lastet und denen kostbar ist, die ihn stützen; mit welcher kraftlosen Haltung er längs des Schweisstuches herabsinkt, mit welcher rührenden Angst er von den ausgestreckten Armen und Händen der Frauen empfangen wird. Gibt es etwas Ergreifenderes? Einer seiner Füsse, ein bläulicher Fuss mit dem Wundenmale, begegnet unten am Kreuze der nackten Schulter Magdalenens. Er stützt sich nicht darauf, er streift sie. Die Berührung ist ungreifbar; man ahnt sie mehr, als dass man sie sieht. Es wäre profan gewesen, stärker zu betonen; es wäre grausam gewesen, nicht den Glauben daran zu erwecken. Die ganze heimliche Sinnlichkeit von Rubens liegt in dieser kaum wahrnehmbaren Berührung, die so viel sagt, die Ehrfurcht vor den letzten Dingen hat und so rührend ist.

Die Sünderin ist bewunderungswürdig. Sie ist ohne Frage das beste Stück Arbeit im Bilde, das zarteste, persönlichste, eins der besten zugleich, das Rubens jemals in seiner Laufbahn ausgeführt hat, die im Erfinden weiblicher Gestalten so fruchtbar war. Diese köstliche Figur hat ihre Geschichte; und warum sollte sie keine haben, da sie in ihrer Vollendung selbst geschichtlich geworden ist? Vermutlich ist dieses hübsche Weib mit den schwarzen Augen, mit dem festen Blicke, mit dem klaren Profil ein Porträt, und zwar das der Isabella Brandt, die er zwei Jahre vorher geheiratet hatte, und die ihm gleichermassen, wahrscheinlich während einer Schwangerschaft, zur Darstellung der Maria auf dem Flügel der „Heimsuchung“ diente. Und doch, sieht man die Fülle dieser Gestalt, ihre blonden Haare, ihre runden Formen, so denkt man an das, was eines Tages den köstlichen und so eigentümlichen Reiz der schönen Helene

RUBENS,
DIE HEIMSUCHUNG MARIÄ

Fourment bilden sollte, die er zwanzig Jahre später heiratete.

Von den ersten bis zu den letzten Jahren scheint sich ein bestimmter Typus im Herzen von Rubens festgesetzt zu haben; ein stets gleiches Ideal hat seine liebevolle und beständige Phantasie beschäftigt. Er gefällt sich darin, er vervollständigt es, er vollendet es; er verfolgt es gewissermassen in seinen beiden Ehen, so wie er es ohne Unterlass in all seinen Werken wiederholt. Immer war etwas von Isabella und Helene in den Frauen, die Rubens nach dem Modell der einen oder andern gemalt hat. In die erste legt er etwas wie einen vorempfundenen Zug der zweiten; in die zweite geht etwas wie eine unauslöschliche Erinnerung an die erste über. In der Zeit, in der wir weilen, besitzt er die eine und begeistert sich an ihr; die andere ist noch nicht geboren, aber er ahnt sie bereits. Schon mischte sich Zukunft und Gegenwart, Wirklichkeit und Ideal. Sobald das Bild erscheint, hat es doppelte Gestalt. Es ist nicht nur vortrefflich, sondern es fehlt ihm auch nicht ein Zug. Scheint es nicht so, als ob Rubens, indem er sie vom ersten Tage an so darstellte, damit bezweckt habe, dass man sie nie mehr vergessen sollte, weder er, noch irgendein anderer?

Im übrigen ist sie die einzige weltliche Anmut, mit der er dieses strenge, ein wenig mönchische, durchaus evangelische Bild verschönt hat, wenn man unter dieser Bezeichnung den Ernst der Empfindung und der Ausführung verstehen will, und wenn man an die strenge Zucht denkt, die ein solcher Geist sich auflegen musste. Unter diesen Umständen ahnt man es, dass ein guter Teil seiner Zurückhaltung ihm aus seiner italienischen Erziehung floss und desgleichen die Rücksichten, die er auf den Gegenstand nahm.

Das Bild ist düster, trotz seiner Lichter und der ausser-

ordentlichen Weisse des Leichentuches. Trotz ihres Reliefs ist die Malerei flach. Es ist ein Gemälde mit schwarzem Hintergrunde, auf dem breite, bestimmte Lichter verteilt sind, ohne Abtönungen. Das Kolorit ist nicht sehr reich; es ist voll, verhalten, ganz und gar auf Fernwirkung berechnet. Es baut das Bild auf, rahmt es ein, zeigt seine Schwächen und Stärken und zielt niemals auf Ausschmückung ab. Es setzt sich aus einem fast schwarzen Grün zusammen, aus einem völligen Schwarz, einem etwas dumpfen Rot und aus einem Weiss. Diese vier Töne sind so frei nebeneinander gesetzt, wie es nur immer bei vier Farben von solcher Heftigkeit der Fall sein kann. Die Berührung ist jäh und tut ihnen keinen Abbruch. In dem grossen Weiss ist der Leichnam Christi in feiner und schmiegsamer Liniengebung eingezeichnet, modelliert durch sein eigenes Relief, ohne irgendwelche Übertreibung der Nuancen, nur durch die Abstufung kaum wahrnehmbarer Lichtkräfte. Nichts gleisst, nirgends finden wir eine Teilung der Lichter, kaum ein Detail in den dunklen Teilen. All das ist von einzigartigem Reichtum und sehr seltener Strenge. Die Ränder sind schmal, die Halbschatten kurz, ausgenommen bei Christus, wo die unteren Teile des Ultramarin nachgebessert sind und heute unnütze Flecke bilden. Die Farbe ist glatt, kompakt, leichtflüssig und klug gemischt. In der Entfernung, aus der wir es prüfen, verschwindet das Handwerkliche, aber man ahnt leicht, dass es vorzüglich ist und dass es in seiner sichern Behandlung von einem Geiste gelenkt wird, der in allen Feinheiten erfahren ist und sie berücksichtigt, und der mit Eifer bemüht ist, sein Bestes zu geben. Rubens folgt der Erinnerung, beobachtet, hält Mass, beherrscht alle seine Kräfte, hat sie in der Gewalt und bedient sich ihrer doch nur zur Hälfte.

Trotz aller Beschränkung ist es ein eigenartig selbständiges, anziehendes und kraftvolles Werk. Van Dyck sollte ihm später seine besten religiösen Eingebungen entnehmen. Philippe de Champagne hat es leider nur in seinen schwachen Partien nachgeahmt und hat daraus den französischen Stil gebildet. Veen musste sicherlich Beifall spenden. Aber was musste van Noort darüber denken? Was Jordaens anlangt, so wartete er, dass sein Studienkamerad noch ausgeprägter Rubens werden sollte, damit er ihm dann auf seinen neuen Wegen folgen konnte.

Einer der Flügel, und zwar der mit der „Heimsuchung", ist in jeder Beziehung köstlich. Man kann sich nichts Ernsteres und Entzückenderes vorstellen, nichts Gemässigteres und Reicheres, nichts Malerischeres und Vornehm-Ungezwungeneres. Niemals hat Flandern sich mit soviel Liebenswürdigkeit, Anmut und Natürlichkeit des italienischen Stiles bedient. Tizian hat die Farbenskala geliefert und ein wenig die Töne bestimmt; er gab die Farbe für die kastanienbraune Architektur an, für die schöne graue Wolke, die oben am Gesimse leuchtet, vielleicht auch den grünlichen Himmel, der sich so gut zwischen den Säulen ausnimmt; aber Rubens ist es, der die Jungfrau mit ihrem starken Leibe ersonnen hat, ihrer geschweiften Taille, ihrem geschickt aus Rot, Rotgelb und Dunkelblau zusammengestellten Kleide, ihrem breiten flämischen Hute. Er ist es, der diese hübsche, helle und zarte Hand, die sich wie eine rosa Blüte auf das schwarze Eisengeländer stützt, gezeichnet, gemalt, koloriert, mit dem Auge und dem Pinsel geliebkost hat; ebenso, wie er auch die Dienerin erfunden und in den Rahmen hineingeschnitten hat, der von dieser blonden Gestalt mit den blauen Augen nur das ausgeschnittene Mieder zeigt, den runden Kopf mit

dem zurückgestrichenen Haar und ihre erhobenen Arme, die einen Weidenkorb halten. Kurz: sehen wir hier schon Rubens selbst? Gewiss. Ist er ganz er selbst und nur er selbst? Ich glaube es nicht. Hat er später Besseres geschaffen? Nach fremder Methode nicht, aber ganz gewiss nach seiner eigenen.

Zwischen dem Hauptstück der „Kreuzabnahme“ und der „Kreuzerhöhung“, die das nördliche Querschiff ziert, klafft ein grosser Unterschied: in dem Gesichtspunkte, in den Tendenzen, in der Fähigkeit; selbst die Methoden sind ein wenig verschieden und sogar die Einflüsse, deren mancherlei Spuren die beiden Werke tragen. Ein Blick genügt, um uns davon zu überzeugen. Und wenn man sich in die Zeit versetzt, in der diese bedeutsamen Bilder erschienen, so begreift man, dass, wenn das eine mehr befriedigte und stärker überzeugte, das andere mehr Staunen erregen musste und folglich etwas bei weitem Neueres offenbarte.

Die „Kreuzerhöhung“, die weniger Vollendung zeigt, weil sie unruhiger ist und sie keine einzige so durchaus liebenswürdige Figur wie die Magdalena enthält, sagt doch viel mehr über Rubens' Initiative, über seinen Schwung, seine Kühnheit, sein Glück; mit einem Worte: über die Gärung dieses Geistes, der von Inbrunst für neue Entwürfe erfüllt ist. Sie eröffnet eine grössere Laufbahn. Es ist möglich, dass die „Kreuzerhöhung“ im schulgemässen Sinne weniger vollkommen ist; aber sie kündet einen Meister an, der in ganz anderer Weise eigenartig, kühn und stark ist. Die Zeichnung ist ausgedehnter, weniger verhalten, die Form heftiger, die Modellierung weniger einfach und grösser; aber die Farbe hat schon die tiefe Wärme und die Resonanz, die eine gute Zuflucht werden, wenn Rubens die Lebhaftigkeit des Tones um seiner Leuchtkraft willen herab-

mindert. Man stelle sich vor, dass die Farbe flammender ist, die Konturen weniger hart, die Umrisse weniger rauh; man nehme das Korn italienischer Steifheit weg, das nur eine Art Lebensklugheit und ernste Haltung ist, die er auf seinen Reisen erworben hat; man beachte nur das, was Rubens eigentümlich ist, die Jugend, die Begeisterung, die schon reife Überzeugung, und es wird nur sehr wenig daran fehlen, dass man den Rubens seiner grossen Tage vor Augen hat, sozusagen das erste und letzte Wort seines brausenden und ungestümen Wesens. Das geringste Sichgehenlassen hätte genügt, um aus diesem verhältnismässig strengen Bilde eines der unruhigsten zu machen, die er je gemalt hat. So wie es ist, mit seinem düstern Amber, seinen starken Schatten, dem etwas dumpfen Grollen seiner Gewitterharmonien, ist es noch eins von denen, wo das Feuer um so deutlicher aufleuchtet, als es von durchaus männlicher Kraft getragen und bis zum Schlusse von dem Willen gehalten wird, nicht zu erschlaffen.

Es ist ein Bild auf den ersten Wurf, um eine sehr kühne Linienführung herum geschaffen, die in ihrer Verschlingung offener und geschlossener Formen, in ihrem Nebeneinander von gebeugten Körpern, ausgestreckten Armen, von wiederholten Krümmungen, starren Linien, der Arbeit bis zur letzten Stunde den Charakter einer augenblicklichen Skizze gewahrt hat, welche aus dem Gefühl heraus in einigen Sekunden hingemalt ist. Der erste Entwurf, die Anordnung, die Wirkung, die Gesten, die Physiognomien, die Laune in der Behandlung der Farben, das Handwerkliche, alles scheint mit einem Male aus einer unwiderstehlichen, klaren und raschen Eingebung entstanden zu sein. Niemals hat Rubens mehr Beharrlichkeit darauf verwendet, ein Bild von scheinbar so plötzlicher Entstehung auszuarbeiten. Heute, wie im

Jahre 1610, kann man verschiedener Meinung sein über dieses, wenn auch nicht in der Ausführung, so doch in der Erfindung durchaus persönliche Werk. Die Frage, die zu Lebzeiten des Malers sich erheben musste, bleibt noch immer bestehen: es müsste entschieden werden, wie Rubens besser in seinem Lande und in der Geschichte repräsentiert wäre: als der Rubens, der noch nicht er selbst war, oder als derjenige, der er für alle Zeiten geworden ist.

Die „Kreuzabnahme" und die „Kreuzerhöhung" sind die beiden Momente des Dramas auf Golgatha, dessen Vorwort wir in dem triumphalen Bilde zu Brüssel gesehen haben. Bei der Entfernung, in der die beiden Gemälde voneinander hängen, kann man leicht die Hauptzüge erkennen, kann man die vorherrschende Tonart hören, ich möchte sagen, ihren Schall: das ist genug, um den malerischen Ausdruck in der Hauptsache zu verstehen und seinen Sinn zu ahnen.

Dort drüben wohnen wir dem Ausgange des Dramas bei, und ich habe es schon gesagt, mit welch feierlicher Zurückhaltung er dargestellt ist. Alles ist zu Ende. Es ist Nacht, wenigstens ist der Horizont bleifarbig schwarz. Schweigen und Tränen; man hebt einen hochheiligen Leichnam herunter, man ist rührend und sorglich um ihn bemüht. Höchstens wechselt man leise Worte, wie sie von den Lippen gleiten, wenn teuere Wesen dahinscheiden. Die Mutter und die Freunde sind zur Stelle, und vor allem die liebevollste und schwächste der Frauen, jene, in deren Hinfälligkeit, Anmut und Reue sich alle Sünden der Erde verkörpert haben, die verziehen, gebüsst und jetzt getilgt sind. Den lebenden Körpern dient die tödliche Blässe als Gegensatz. In dem Tode sogar wohnt noch ein Zauber. Christus gleicht einer schönen, geknickten Blume. Wie er die nicht mehr

hört, die ihn lästern, so kann er auch die nicht mehr hören, die ihn beweinen. Er gehört nicht mehr den Menschen an, weder der Zeit, noch dem Zorne, noch dem Mitleid; er ist jenseits von allem, selbst vom Tode.

Hier dagegen ist nichts dergleichen. Fern sind Mitleid, Sanftmut, Mutter und Freunde. In dem linken Flügel hat der Maler alle Innigkeiten des Schmerzes in einer erregten Gruppe gesammelt, in jammernden oder verzweifelten Gebärden. Auf dem rechten Flügel sind nur zwei berittene Wächter, und auf dieser Seite gibt es keine Gnade. In der Mitte herrschen Geschrei, Gotteslästerung, Schmähung, Unruhe. Mit rohem Bemühen pflanzen Henker, die wie Fleischer aussehen, das Kreuz auf und arbeiten daran, es senkrecht in die Leinwand zu stellen. Die Arme krampfen sich, die Sehnen sind gespannt, das Kreuz schwankt und ist erst auf der Hälfte seines Weges angelangt. Der Tod ist gewiss. Ein Mann, an den vier Gliedern angenagelt, leidet, ringt mit dem Tode und stirbt; in seinem ganzen Wesen ist nichts Freies mehr, nichts, was ihm angehört; ein Schicksal ohne Mitleid hat den Körper ergriffen, die Seele allein entgeht ihm: man fühlt es genau an jenem nach oben geneigten Blicke, der sich von der Erde abwendet, der anderswo noch Gewissheit sucht und geraden Wegs zum Himmel steigt. Alles, was menschliche Wut an Mordlust und lebhafter Raserei ausdenken kann, das bringt der Maler zum Ausdruck als ein Mensch, der die Wirkung des Zornes kennt und die Gewalt der rohen Leidenschaft. Alles, was er an Milde und Wonne im Opfertode eines Märtyrers zu schildern vermag, das muss man noch aufmerksamer betrachten.

Christus ist im Lichte; er sammelt beinahe alle in dem Bilde verstreuten Lichter in einer schmalen Lichtgarbe. Plastisch ist er von geringerm Werte, als der

auf der „Kreuzabnahme“. Ein römischer Maler würde ihn gewiss stilistisch verbessert haben. Ein gotischer hätte darauf bestanden, dass die Knochen mehr hervorspringen, dass die Sehnen gespannter und die Gelenke deutlicher, dass die ganze Struktur magerer oder wenigstens feiner werden müsste. Rubens hatte, wie wir wissen, für die volle Frische der Formen eine Vorliebe, die aus seiner Empfindungsweise, mehr noch aus einer Art zu malen entsprang, ohne die er die Mehrzahl seiner Formeln hätte ändern müssen. Davon abgesehen, ist die Figur wundervoll; kein anderer als Rubens hätte sie so ersinnen können, wie sie ist, an der Stelle, die sie einnimmt, in dem hohen malerischen Ausdrucke, den er ihr verleiht. Und was den schönen, durchgeistigten, leidensvollen, männlichen und zarten Kopf anlangt mit seinen vom Winde gewellten Haaren, seinen Schweisstropfen, seiner Glut, seinem Schmerze, seinen von himmlischem Glanze leuchtenden Augen und seiner Ekstase — wo ist der ehrliche Maler selbst aus den besten Zeiten Italiens, der nicht erschüttert würde von dem, was die Kraft des Ausdrucks vermag, wenn sie zu solcher Höhe gelangt, und der nicht hier ein durchaus neues Ideal dramatischer Kunst erkennen muss?

Die reine Empfindung hatte hier Rubens an einem Tage fieberhaften und klaren Sehens soweit geführt, als er gehen konnte. In der Folge sollte er noch freier werden, sich weiter entwickeln. Er wird, dank seiner schmiegsamen und völlig freien Technik, konsequenter und besonders ungebundener in allen Teilen seiner Arbeit: in der äussern und innern Zeichnung, der Farbe, der Ausführung. Er gibt den Konturen, die verschwinden sollen, weniger Bestimmtheit; er begrenzt die Schatten, die sich auflösen sollen, weniger genau; er hat Weichheiten, die hier noch nicht vorhanden sind; er

gewinnt grössere Lebhaftigkeit im Ausdrucke und eine Sprache, die in ihren Wendungen pathetischer und persönlicher ist. Konnte er etwas Energischeres, Deutlicheres ersinnen, als diese prachtvolle Diagonale, welche die Komposition in zwei Teile schneidet, die zuerst ihr Verhältnis ins Schwanken bringt, sie dann wieder ins Gleichgewicht setzt und emporrichtet mit dem lebhaften und entschlossenen Fluge einer hohen Idee? Hat er je Besseres gefunden, als diese finsteren Felsen, diesen erloschenen Himmel, diese grosse weisse Gestalt in vollem Glanze vor dem Dunkel, regungslos und doch bewegt, die aus einem rein technischen Impulse schräg in die Leinwand gehoben wird, mit ihren durchlöcherten Händen, ihren schräg gebreiteten Armen und der grossen milden Gebärde, welche die weit geöffneten Arme über der blinden, schwarzen und sündhaften Welt schweben lässt?

Wer noch an der Gewalt einer glücklichen Linie zweifeln kann, an dem dramatischen Werte einer Arabeske und eines Farbenspiels, wem es an Beispielen fehlt, um die moralische Schönheit einer malerischen Konzeption zu bestätigen, der muss vor diesem Bilde überzeugt werden.

Durch dieses selbständige und männliche Gemälde kündigte dieser junge Mann, der zehn Jahre fern gewesen war, seine Rückkehr aus Italien an. Was er auf seinen Reisen gelernt hatte, die Art und Wahl seiner Studien und auch die ganze menschliche Denkart, deren er sich zu bedienen gedachte, kannte man nun; und niemand zweifelte an seiner Bestimmung, weder die, welche diese Malerei wie eine Revolution in Staunen setzte, noch jene, die über sie, wie über ein Ärgernis, bestürzt waren, deren Doktrinen sie umwarf, und die sie angriffen, noch jene, die sie überzeugte und mit

sich fortriss. Der Name Rubens wurde an jenem Tage geweiht. Heute noch fehlt sehr wenig daran, dass dieses Anfangswerk ebenso vollendet erscheint, wie es entscheidend erschien und war. Hier waltet sogar ein gewisses Etwas, ein Besonderes, wie ein grosser Hauch, der sonst selten bei Rubens zu finden ist. Ein Enthusiast würde „erhaben" hinschreiben, und er hätte nicht unrecht, wenn er die Bedeutung genau bestimmte, die er mit diesem Ausdrucke verbinden möchte. Hab ich nicht schon in Brüssel und Mecheln von den so verschiedenen Gaben dieses sich weit ausbreitenden Improvisators gesprochen, dessen Schwung in gewissem Sinne ein hochgespannter gesunder Menschenverstand ist? Ich habe von seinem Ideal gesprochen, das so verschieden von dem der anderen war, von dem blendenden Glanze seiner Palette, von dem Leuchten seiner lichtvollen Ideen, von seiner Überredungskraft, seiner rednerischen Klarheit, seiner Neigung zur Apotheose, die ihn erhebt, von der Hitze seines Gehirns, die ihn bis zur Gefahr eines allzu heftigen Auftriebes anschwellt. All das führt uns zu einer noch vollständigern Definition, zu einem Worte, das ich sagen will und das alles sagt: Rubens ist ein Lyriker, und er ist der lyrischeste unter allen Malern. Seine rasche Erfindungsgabe, die Eindringlichkeit seines Stils, sein tiefer, zunehmender Rhythmus, die Tragweite dieses Rhythmus, sein gewissermassen vertikaler Lauf, all das muss man Lyrik nennen, und man wird von der Wahrheit nicht weit entfernt sein.

Es gibt in der Literatur eine Art des heroischen Gedichts, die man übereinstimmend Ode genannt hat. Sie ist bekanntlich die beweglichste und funkelndste unter den mannigfachen Formen der Metrik. Weder hat sie jemals zu grosse Fülle, noch zuviel Schwung in der ansteigenden Bewegung der Strophen, noch allzuviel Licht

auf ihrem Höhepunkte. Wohlan! ich will solche Bilder von Rubens anführen, die erfunden, gebaut, skandiert, durchleuchtet sind, wie die stolzesten Stücke, die in Pindars Form geschrieben wurden. Die „Kreuzerhöhung“ würde mir das erste Beispiel liefern, ein um so schlagenderes Beispiel, weil hier alles zusammenklingt und weil der Gegenstand eine solche Darstellung verdient. Und ich werde nirgends spitzfindig, wenn ich sage, dass dieses Bild reiner Ausdruckskraft von einem Ende bis zum andern in dieser erhabenen rhetorischen Art geschrieben ist — von den hervorspringenden Linien an, die das Bild durchschneiden, von der Idee an, die immer verklärter wird, je mehr sie sich ihrem Gipfel nähert, bis zu dem unnachahmlichen Christuskopfe, der die wichtigste und ausdrucksvollste Note des Gedichtes bildet, die funkelndste Note, wenigstens in bezug auf die eingeschlossene Idee, sozusagen die Hauptstrophe.

VI.

Kaum hat man den Fuss in den ersten Salon des Museums zu Antwerpen gesetzt, so wird man von Rubens empfangen: zur rechten eine „Anbetung", ein grosses Bild, das seine rasche und kluge Technik zeigt und, wie man sagt, in dreizehn Tagen gemalt ist, etwa 1624, also in seinen besten mittleren Jahren; zur linken ein gewaltiges, gleichfalls berühmtes Gemälde, eine Passion, die man den „Lanzenstich" nennt. Man wirft einen Blick auf die gegenüberliegende Seite und erkennt von weitem, zur rechten und zur linken, jene einzigartige, starke und liebliche, fettige und warme Farbe, — Rubens und immer noch Rubens. Man beginnt, den Katalog in der Hand. Ist man immer voll Bewunderung? Nicht immer. Bleibt man kalt? Fast niemals.

Ich gebe meine Notizen wieder: die „Anbetung", vierte Version seit Paris, dieses Mal mit bemerkenswerten Änderungen. Das Bild ist nicht so genau studiert wie das von Brüssel, nicht so vollkommen, wie das zu Mecheln, aber von grösserer Kühnheit, von einer Breite, einer Fülle, einer Sicherheit und einem Ebenmasse, welche der Maler selten in seinen ruhigen Werken übertroffen hat. Es ist in Wahrheit ein Kraftstück, besonders wenn man an die Schnelligkeit dieser improvisierten Arbeit denkt. Keine Lücke, keine Heftigkeit, eine weite Dämmerhelle; keine übermässigen Lichter umgeben alle diese in sichtbaren Farben aneinander gelehnten Figuren und erhöhen die seltensten, ungesuchtesten und doch wichtigsten, feinsten und doch bestimmtesten Farbenwerte.

Neben sehr hässlichen Typen gibt es auch sehr viele vollkommene. Mit seinem viereckigen Gesichte, seinen dicken Lippen, seiner roten Haut, den grossen, fremdartig leuchtenden Augen und seinem starken, mit einem Pelze

RUBENS, DIE ANBETUNG DER DREI KÖNIGE (ANTWERPEN)

mit pfaublauen Ärmeln umgürteten Leibe ist der afrikanische Magier eine vollkommen neue Gestalt, vor welcher Tintoretto, Tizian, Veronese gewiss in die Hände geklatscht hätten. Zur linken stehen in Feierlichkeit zwei mächtige Reiter von einem sehr eigenartigen, englisch-flämischen Stile, das feinste Farbenstück des Bildes in seiner gedämpften Harmonie von Schwarz, Blaugrün, Braun und Weiss. Daneben die Silhouette der nubischen Kameltreiber, die Statisten, behelmte Männer, Neger, alles mit den reichsten, durchsichtigsten, natürlichsten Reflexen. Spinngewebe wehen am Gebälk; und ganz unten der Kopf des Ochsen — mit einigen Pinselstrichen von Asphaltfarben aufgetragen — hat keine Bedeutung weiter und ist nicht anders ausgeführt, als eine rasche Signatur. Das Kind ist köstlich. — Man muss das Bild eine der schönsten, rein malerischen Kompositionen von Rubens nennen, den letzten Ausdruck seiner Farbenkenntnis, seiner technischen Gewandtheit, wenn sein Blick hell und dem Augenblicke günstig war, wenn er die rasche und sorgfältige Hand hatte und es nicht zu schwer nahm; es ist der Triumph seines Feuers und seines Wissens, mit einem Worte: das Vertrauen zu sich selbst.

Der „Lanzenstich" ist ein zerrissenes Gemälde mit grossen Leeren, mit Härten, mit grossen, ein wenig willkürlichen Flecken, die schön in sich sind, aber in zweifelhaftem Verhältnis zueinander stehen. Zwei grosse, zu eigenwillige rote Flecken, die schlecht gegeneinander stehen, überraschen, weil sie im Tone verfehlt sind. Die Madonna ist sehr schön, obgleich ihre Gebärde bekannt ist, Christus unbedeutend, Johannes sehr hässlich oder sehr verändert oder stark übermalt. Wie es oft bei Rubens und bei den Malern des Pittoresken und der Leidenschaft vorkommt, sind die besten Teile diejenigen, von denen die Einbildungskraft des Künstlers zufällig einge-

nommen ist; so der ausdrucksvolle Kopf der Jungfrau, die zwei auf ihrem Kreuze gekrümmten Schächer und vor allem vielleicht der behelmte Soldat in schwarzer Rüstung, der die Leiter hinaufsteigt, welche am Kreuze des bösen Schächers lehnt, und der sich erhobenen Hauptes umwendet. Die Harmonie der grauen und rotbraunen Pferde, die sich gegen den Himmel abheben, ist ausgezeichnet. Obgleich man darin Partien hoher Qualität, ein Temperament ersten Ranges und jeden Augenblick die Spur eines Meisters findet, so scheint mir der „Lanzenstich" doch im ganzen ein unzusammenhängendes Werk zu sein, gewissermassen fragmentarisch konzipiert, dessen Teile, für sich genommen, den Eindruck eines seiner besten Bilder vermitteln würden.

Die „Dreifaltigkeit" mit ihrem berühmten verkürzten Christus ist ein Bild aus Rubens' frühester Jugend, vor seiner Reise nach Italien entstanden. Es ist ein hübscher Anfang, kalt, dünn, glatt und farblos, enthält aber im Keime, was die menschliche Form betrifft, schon seinen Stil, seinen Gesichtstypus und die Geschmeidigkeit seiner Hand. All die andern Eigenschaften sollen erst geboren werden, so dass, wenn der Stich nach dem Gemälde schon viel von Rubens verrät, die Malerei doch fast nichts von dem Rubens kündet, der er zehn Jahre später sein sollte.

Sein sehr berühmter, allzu berühmter „Christus auf dem Stroh" ist nicht viel stärker, nicht reicher und erscheint auch nicht merklich reifer, obschon er späteren Jahren angehört. Es ist gleichfalls ein glattes, kaltes und dünnes Bild. Man fühlt den Missbrauch mit der Leichtigkeit, die Anwendung einer geläufigen, keineswegs aussergewöhnlichen Technik, deren Formel man so ausdrücken kann: ein breiter grauer Auftrag, helle und leuchtende Fleischtöne, viel Ultramarin im Halbschatten, ein Über-

RUBENS, DER LANZENSTICH

mass von Zinnober in den Reflexen, eine leichte, hingeworfene Malerei auf einer weniger sichern Zeichnung. Das Ganze ist flüssig, fliessend, schlüpfrig und nachlässig. Wenn Rubens in solcher Schnellschrift nicht mehr schön ist, da wirkt er überhaupt nicht mehr schön.

Was den „ungläubigen Thomas" betrifft (No. 307), so finde ich in meinen Bemerkungen folgende kurze und respektlose Beobachtung: „Das ein Rubens? Welcher Irrtum!"

Die „Erziehung der Maria" ist die entzückendste dekorative Erfindung, die man sehen kann; es ist ein kleines Bild für ein Betzimmer oder ein Nebengemach, mehr für die Augen, als für den Verstand gemalt, aber in seiner Lieblichkeit von unvergleichlicher Anmut, Zartheit und Reichhaltigkeit. Ein schönes Schwarz, ein schönes Rot, und in einem blauen Felde, dessen Töne in Perlmutter und Silber wechseln, zwei rosige Engel, wie zwei Blüten. Man nehme die Figuren der heiligen Anna und des heiligen Joachim weg und lasse nur die Jungfrau mit den zwei beflügelten Wesen übrig, die ebensogut vom Olymp, wie vom Paradiese herniederschweben könnten, und man hat eins der reizendsten Frauenporträts, das Rubens je erdacht und zum allegorischen Bilde und zum Altargemälde ausgeschmückt hat.

Die „Madonna mit dem Papagei" zeigt Italiens Einfluss, gemahnt an Venedig und erinnert durch die Skala, durch die Macht, die Wahl und die innere Natur der Farben, durch die Art des Hintergrunds, die Linienführung des Bildes, durch das Format der Leinwand, den quadratischen Zuschnitt an einen nicht allzu ernsten Palma. Es ist ein gutes, beinahe unpersönliches Gemälde. Ich weiss nicht, warum ich mir einbilde, dass van Dyck versucht sein musste, sich daran zu inspirieren.

Ich lasse die „Heilige Katharina" beiseite, einen grossen

„Christus am Kreuz“, eine Wiederholung im kleinen der „Kreuzabnahme“ in Notre-Dame; ich lasse noch besseres beiseite, um sogleich mit einer Bewegung, die ich nicht verbergen kann, vor ein Bild zu kommen, das, wie ich glaube, nur eine Halb-Berühmtheit besitzt und das nichtsdestoweniger ein erstaunliches Meisterwerk ist, vielleicht dasjenige unter allen Werken von Rubens, das seinem Genie die grösste Ehre macht. Ich will von der „Communion des heiligen Franz von Assisi“ sprechen.

Ein Mann, der im Sterben liegt, ein Priester, der ihm die Hostie reicht, Mönche, die ihn umstehen, die ihm beistehen, ihn unterstützen und die weinen; soviel über den Vorgang. Der Heilige ist nackt, der Priester in einem goldenen, zart mit Karminrot durchwirkten Messgewande, die zwei Messgehilfen des Priesters in weisser Stola, die Mönche in dunkeln, braunen oder grauen Kutten. Als Umgebung eine enge und dunkle Architektur, ein rötlicher Altarhimmel, ein Ausschnitt des blauen Himmels, und in diesem blauen Loche, gerade über dem Heiligen, drei rosige Engel, die wie himmliche Vögel flattern und eine strahlende und anmutige Krone bilden. Die einfachsten Elemente, die ernstesten Farben, eine überaus strenge Harmonie — soviel über das Äussere. Wenn man das Bild mit einem flüchtigen Blicke überschaut, so bemerkt man nur eine breite Asphaltmalerei von strengem Stile, worin alles gedämpft und nur drei Dinge von weitem mit vollkommener Deutlichkeit hervortreten: der Heilige in seiner fahlen Magerkeit, die Hostie, der er sich entgegenneigt, und oben, an der Spitze dieses so ausdrucksvoll zarten Dreiecks, ein Durchblick von Rosa und Blau auf das Glück der Ewigkeit, ein Lächeln des geöffneten Himmels, dessen wir, nach meiner Überzeugung wenigstens, bedürfen.

Kein Pomp, kein Schmuck, kein Ungestüm, keine heftigen

RUBENS, KOMMUNION DES HL. FRANZ VON ASSISI

Gebärden, keine Anmut, keine schönen Kostüme, keine liebenswürdigen oder unnützen Nebensachen, nichts als nur das Klosterleben in seinem feierlichsten Augenblicke. Ein Mann ringt mit dem Tode, der durch das Alter, durch das Leben eines Heiligen entkräftet ist. Er hat sein armseliges Bett verlassen und sich zum Altar tragen lassen; dort will er sterben und die Hostie empfangen, und er fürchtet zu sterben, bevor die Hostie seine Lippen berührt hat. Er müht sich, niederzuknien und vermag es nicht mehr. Alle seine Bewegungen sind unbeherrscht, die Kälte der letzten Minuten hat seine Beine erfasst, seine Arme haben jene nach innen gewandte Gebärde, die das sichere Zeichen des nahen Todes ist; man erblickt ihn von der Seite, in schräger Lage, er würde in allen seinen Gelenken brechen, wenn er nicht unter den Achseln gestützt wäre. Er hat nur noch Leben in seinem kleinen, feuchten, klaren, blauen, fiebernden, gläsernen, rotumränderten Auge, das von der Ekstase der letzten Visionen geweitet ist; auf seinen Lippen, die vom Todeskampfe blau gefärbt sind, ist das wundersame Lächeln, das den Sterbenden eigen ist, und das noch wundersamere Lächeln des Gerechten, der glaubt und hofft, der sein Ende erwartet, der dem ewigen Heil entgegeneilt und die Hostie betrachtet, wie er seinen ihm vorschwebenden Gott betrachten würde.

Um den Sterbenden weint man; und die weinen, sind ernste, starke, erfahrene, ergebene Männer. Niemals war ein Schmerz aufrichtiger und ansteckender, als diese männliche Rührung von Männern derben Geblüts und grossen Glaubens. Die einen halten an sich, die anderen brechen in Weinen aus. Wir sehen junge, feiste, rote und gesunde, die sich mit geballter Faust auf die Brust schlagen, und deren Schmerz gellend wäre, wenn man ihn hören könnte. Da ist ein anderer, grau und kahl,

mit spanischer Kopfform, mit hohlen Wangen, spärlichem Barte, spitzem Schnurrbarte, der sanft in sich hineinschluchzt mit den gekrampften Zügen eines Mannes, der sich beherrscht und dessen Zähne klappern. All diese prachtvollen Köpfe sind Porträts. Ihr Typus ist von bewundernswürdiger Wahrheit, die Zeichnung natürlich, weise und kräftig, die Malerei unvergleichlich reich in ihrer Zurückhaltung, abgeschattet, zart und schön. Die angehäuften Köpfe, die verschlungenen, krampfhaft geschlossenen und brünstigen Hände, die entblössten Stirnen, die eindringlichen Blicke; jene, denen die Erregung die Stirn rötet, oder jene, die im Gegensatze dazu bleich und kalt sind, wie altes Elfenbein; die beiden Diener, deren einer das Weihrauchgefäss hält und die Augen mit dem Futter seines Ärmels trocknet — die ganze Gruppe dieser verschiedenartig bewegten, sich beherrschenden oder schluchzenden Männer bildet einen Kreis um den einzigen Kopf des Heiligen und um die kleine weisse Hostie, die wie eine Mondscheibe von der bleichen Hand des Priesters gehalten wird. — Das ist gewiss von unaussprechlicher Schönheit.

So gross ist die sittliche Kraft dieses Ausnahmewerkes unter den Rubens von Antwerpen und vielleicht im Gesamtschaffen von Rubens, dass ich beinahe es zu profanieren fürchte, wenn ich von seinen äusseren Vorzügen rede, die nicht weniger bedeutend sind. Ich will nur das sagen, dass dieser grosse Mann niemals in stärkerem Masse Herr über seine Gedanken, seine Empfindung und seine Hand gewesen ist, dass niemals seine Konzeption klarer war und weitergeführt hat, dass seine Kenntnis der menschlichen Seele niemals tiefer erschienen ist, dass er nie edler, gesünder, reicher in seiner prunklosen Farbe gewesen ist, niemals sorgsamer in der Zeichnung der einzelnen Teile und vorwurfsfreier, das heisst über-

raschender in der Ausführung. Dieses Prachtwerk stammt von 1619. Welch schöne Jahre! Man weiss nicht, wie lange er gebraucht hat, um es zu malen, — vielleicht einige Tage. Aber welche Tage! Wenn man dieses unvergleichliche Bild, in welchem Rubens sich selbst verklärt, lange betrachtet hat, so kann man nichts mehr ansehen, niemanden, weder andere, noch Rubens selbst; für heute muss ich das Museum verlassen.

VII.

Ist Rubens ein grosser Porträtmaler? Ist er auch nur ein guter Porträtmaler? Hatte dieser grosse Maler des physischen und seelischen Lebens, der die Bewegung des Körpers durch die Gebärde, die der Seele durch das Spiel des Gesichtes so vortrefflich wiederzugeben weiss, dieser so sichere und genaue Beobachter, dieser so klare Geist, den das Ideal der menschlichen Formen nicht einen einzigen Augenblick vom Studium des Äussern der Dinge ablenkt, dieser Maler des Pittoresken, des Zufälligen, des Besondern, des hervorragend Individuellen, dieser vor allem universale Meister — hatte er wohl alle Fähigkeiten, die man bei ihm vermutet, und besonders die spezielle Begabung, den Menschen in seiner intimen Ähnlichkeit darzustellen?

Sind die Porträts von Rubens ähnlich? Ich glaube nicht, dass man jemals mit Ja oder Nein darauf geantwortet hat. Man hat sich darauf beschränkt, die Universalität seiner Gaben darin wiederzuerkennen, und weil er, mehr als sonst einer, das Porträt als natürliches Element in seinen Gemälden verwandt hat, so hat man darauf geschlossen, dass einem Menschen, der unter allen Umständen sich durch die Wiedergabe von lebenden, handelnden und denkenden Wesen auszeichnete, noch ein grösseres Recht zukommen müsste, ein vortreffliches Porträt zu malen. Die Frage fällt sicherlich ins Gewicht. Sie rührt an eins der eigentümlichsten Probleme dieser vielseitigen Natur; folglich bietet sie auch eine günstige Gelegenheit, gerade den Organismus seines Genies näher zu studieren.

Nimmt man zu all den Porträts, die er gesondert gemalt hat, um den Wünschen seiner Zeitgenossen Genüge zu tun (Könige, Fürsten, grosse Herren, Doktoren,

Weltgeistliche und Priester), die unberechenbare Zahl der lebenden Personen, deren Züge er in seinen Gemälden wiedergegeben hat, so könnte man sagen, Rubens habe sein Leben damit zugebracht, Porträts zu malen. Unstreitig sind jene seine besten Arbeiten, wo er dem wirklichen Leben den breitesten Raum gewährt; als Beweis dient sein bewundernswertes Bild des „Heiligen Georg", das nichts anderes als ein Familien-Motivbild ist, das heisst: das herrlichste und seltsamste Dokument, das jemals ein Maler von seinem häuslichen Glücke hinterlassen hat. Man braucht nicht erst auf sein eigenes Porträt hinzuweisen, das er immer wieder benutzte, oder auf die Porträts seiner beiden Frauen, die er bekanntlich fortwährend und so indiskret verwandt hat.

Sich der Natur bei allen Gelegenheiten zu bedienen, Individualitäten aus der Wirklichkeit herauszugreifen und sie seinen Phantasiegebilden einzufügen, das war bei Rubens eine Gewohnheit, weil es ihm ein Bedürfnis war, und ebensosehr eine Schwäche, wie eine Stärke seines Geistes. Die Natur war seine grosse, unerschöpfliche Fundgrube. Was suchte er in Wahrheit darin? Gegenstände? Nein; seine Gegenstände entlieh er sich aus der Geschichte, aus den Legenden, dem Evangelium, der Fabel und immer mehr oder weniger aus seiner Phantasie. Stellungen, Gebärden, Gesichtsausdrücke? Keineswegs; Ausdruck und Gebärde gingen naturgemäss aus ihm selbst hervor und stammten, infolge der Logik eines gut erfassten Vorwurfs, aus den Notwendigkeiten einer fast immer dramatischen Handlung, die er wiederzugeben hatte. Was er von der Natur verlangte, war das, was seine Einbildungskraft ihm nur unvollkommen lieferte, wenn es sich darum handelte, vom Kopf bis zum Fuss eine lebende Gestalt aus einem Stücke zu schaffen, lebend, wie er es verlangte; ich meine persönliche Züge, genaue

Charaktere, Individuen und Typen. Diese Typen nahm er lieber ohne Wahl. Er nahm sie, wie sie um ihn existierten, in der Gesellschaft seiner Zeit, in allen Ständen, in allen Klassen, nötigenfalls in allen Rassen, — Fürsten, Männer des Soldatenstandes, Männer der Kirche, Mönche, Handwerker, Schmiede, Schiffer, besonders Männer der harten Arbeit. In seiner engern Heimat, auf den Kais der Schelde, gab es alles, was er für seine grossen evangelischen Gemälde nötig hatte. Er besass ein lebhaftes Empfinden für den Zusammenhang, in welchem jene Personen, die ihm durch das Leben selbst unaufhörlich dargeboten wurden, mit den Erfordernissen seines Vorwurfs standen. Wenn die Anpassung nicht sehr streng war, was häufig vorkam, und wenn der gesunde Menschenverstand und auch der Geschmack ein wenig dagegen Einspruch erhoben, so behielt die Liebe zum Besondern die Oberhand über die Konvention, den Geschmack und den gesunden Menschenverstand. Niemals hat er sich eine Absonderlichkeit entgehen lassen, die unter seinen Händen zu einem geistreichen Zuge, manchmal zu einem glücklichen Wagnis wurde. Eben durch diese Inkonsequenzen siegt er über Gegenstände, die mit seiner Natur völlig unverträglich waren. Er verwandte darauf die Ehrlichkeit, die gute Laune, die aussergewöhnliche Ungeniertheit seiner freien Geistesblitze; fast immer wurde das Werk durch ein bewundernswürdiges Stück einer beinahe wörtlichen Naturnachahmung gerettet.

Ohne diesen Zusammenhang hat er, der grosse Erfinder, nur wenig erfunden. Er beobachtete, sammelte Erfahrung, kopierte oder übersetzt aus dem Gedächtnis mit einer Sicherheit der Erinnerung, welche der direkten Wiedergabe gleichkommt. Das Schauspiel des Hoflebens, des Lebens in den Kirchen, in den Klöstern, den

Strassen und am Flusse prägte sich diesem empfindsamen Gehirne mit seiner bezeichnendsten Physiognomie, seinem rauhsten Akzente, seiner merkwürdigsten Farbe ein, derartig, dass er ausser diesem wohlüberlegten Abbilde der Dinge nur noch den Rahmen und die Szenerie zu erfinden hatte. Seine Werke sind sozusagen ein Theater, dessen Leitung in seinen Händen ruht, dessen Dekoration er aufstellt, für das er die Rollen schafft, und wo seine eigene Lebhaftigkeit die Schauspieler ansteckt. So sehr er selbständig, bestimmt, entschlossen, machtvoll auftritt, wenn er ein Porträt nach der Natur oder nach der unmittelbaren Erinnerung an ein Modell schafft, so arm ist die Gallerie seiner erfundenen Gestalten an wahrer Eingebung.

Jeder Mann, jede Frau, die nicht vor ihm gelebt haben, denen er nicht die wesentlichen Züge des wirklichen Lebens zu geben vermag, sind von vornherein mangelhafte Figuren. Darin liegt der Grund, dass seine evangelischen Persönlichkeiten vermenschlichter sind, als man es gern möchte, seine heroischen Persönlichkeiten ihre Fabelrolle nicht erreichen, dass seine mythologischen Persönlichkeiten weder in Wirklichkeit, noch im Traume existieren, dass ein dauernder Widerspruch zwischen dem Muskelspiele, dem Glanze der Haut und der völligen Gleichgültigkeit des Gesichtes vorhanden ist. Es ist ersichtlich, dass das Menschliche ihn entzückt, die christlichen Dogmen ihn ein wenig beunruhigen, und dass der Olymp ihn langweilt. Man betrachte seine grosse Serie von Allegorien im Louvre: man braucht nicht lange, um das Unentschlossene zu entdecken, wenn er einen Typus schafft, seine unfehlbare Sicherheit, wenn er beobachtet hat, und um zu verstehen, wo die Stärke und Schwäche seines Geistes liegt. Dort wo die Erfindung herrscht, gibt es mittelmässige und völlig nichtige Par-

tien; die höher stehenden Teile gehören dem Porträt an. Jedesmal, wenn Maria von Medici auftritt, ist sie vollendet. Das Porträt von Heinrich IV. ist ein Meisterwerk. Niemand aber bestreitet die völlige Bedeutungslosigkeit seiner Götter: Merkur, Apollo, Saturn, Jupiter oder Mars.

Und so gibt es auch in seiner „Anbetung" Hauptpersonen, die immer nichtig, und Statisten, die immer bewunderungswürdig sind. Der europäische König bringt ihm Unglück. Man kennt ihn: den Mann im Vordergrunde, der aufrecht oder kniend mit der Jungfrau eine Gruppe bildet inmitten der Komposition. Rubens mag ihn mit Purpur, Hermelin oder Gold bekleiden, ihm ein Weihrauchfass zu halten geben, ihm Pokal oder Kanne darbieten lassen, ihn älter oder jünger darstellen, sein priesterliches Haupt entblössen, er mag ihm harte, stachelige Haare, eine ruhige oder wilde Miene, sehr sanfte Augen oder den Ausdruck eines alten Löwen geben — was er auch tun mag, immer ist es eine banale Figur, deren einzige Rolle darin besteht, eine der herrschenden Farben des Bildes zu unterstützen. Dasselbe gilt von dem Asier. Der Äthiopier dagegen, ein grauer Neger, mit seiner knochigen, stumpfnasigen, fahlen, von zwei leuchtenden Funken erhellten Maske, dem Weiss der Augen, dem Perlmutterglanze der Augen, ist unfehlbar ein Meisterstück der Beobachtung und Natürlichkeit, weil es ein Porträt ist und zwar das unveränderte Porträt immer derselben Person.

Muss man nun nicht daraus schliessen, dass Rubens durch seinen Instinkt, seine Bedürfnisse, seine vorherrschenden Fähigkeiten, selbst durch seine Fehler — denn er hatte deren — mehr als irgendein anderer berufen war, treffliche Porträts zu schaffen? Aber nichts davon. Seine Porträts sind schwach, wenig beobachtet, ober-

flächlich konstruiert, mithin von unbestimmter Ähnlichkeit. Vergleicht man ihn mit Tizian, Rembrandt, Raffael, Sebastiano del Piombo, Velasquez, van Dyck, Holbein, Anton Mor — ich könnte die Liste der verschiedensten und grössten Maler erschöpfen und um mehrere Grade bis zu Philippe de Campagne ins 17. Jahrhundert hinabsteigen, bis zu den vortrefflichsten Porträtisten des 18. —, so bemerkt man, dass es Rubens an jener aufmerksamen, sich unterordnenden und starken Naivität fehlte, welche das Studium des menschlichen Gesichtes fordert, wenn es vollkommen sein soll.

Kennt jemand ein Porträt von ihm, das ihm in bezug auf treue und tiefe Beobachtung genügt, das ihn über die Persönlichkeit seines Modells befriedigt, das ihn belehrt und, ich möchte sagen, beunruhigt? Ist unter all den an Alter und Rang, Charakter und Temperament so verschiedenen Menschen, deren Bild er uns hinterlassen hat, ein einziger, der sich dem Gedächtnis einprägt als eine besonders scharf umrissene Persönlichkeit, und dessen man sich erinnert wie eines Gesichtes, das uns einen starken Eindruck hinterlassen hat? Entfernt man sich von ihnen, so vergisst man sie; sieht man sie alle zusammen, so könnte man sie beinahe verwechseln. Die Eigentümlichkeiten ihres Wesens haben sich im Geiste des Malers nicht deutlich genug gesondert, und noch weniger sondern sie sich im Gedächtnis derer, die sie erst von ihm aus kennen. Sind sie ähnlich? Ja, so ungefähr. Leben sie? Sie leben mehr, als dass sie sind. Ich will nicht sagen, dass sie banal sind, aber sie sind nicht genau. Ich will noch weniger sagen, dass der Maler sie schlecht gesehen; aber ich möchte glauben, dass er sie leichthin betrachtet hat, an der Oberfläche, vielleicht durch Gewohnheit, zweifellos durch eine Formel hindurch, und dass er sie behandelt hat, welches

Geschlechtes und Alters sie auch waren, so wie die Frauen angeblich gern gemalt sein wollen: zuerst schön und dann erst ähnlich. Sie sind gewiss Zeugen ihrer Zeit und nicht weniger ihres Ranges, obschon van Dyck, um ein Beispiel aus des Meisters Umgebung zu wählen, sie noch genauer in ihre Zeit und ihre soziale Umgebung hineinstellt; aber sie haben dasselbe Blut, sie haben besonders alle denselben geistigen Charakter und dieselben äusseren, auf einen gleichmässigen Typus modellierten Züge. Das gleiche klare, weit offene, gerade blickende Auge, die gleiche Hautfarbe, den gleichen fein aufgekämmten Schnurrbart, der durch zwei schwarze oder blonde Haken die Ecke eines „männlichen", das heisst ein wenig konventionellen Mundes hinaufzieht. Genug Rot auf den Lippen, genug Inkarnat auf den Backen, genug Rundung im Oval, um, anstatt der Jugend, einen Mann in seiner normalen Lebenslage erkennen zu lassen, dessen Konstitution kräftig, dessen Körper gesund, dessen Seele ruhig ist.

Dasselbe gilt für die Frauen: eine frische Gesichtsfarbe, eine gewölbte Stirn, breite Schläfen, wenig Kinn, stark hervortretende Augen, alle von gleicher Gesichtsfarbe, von fast übereinstimmendem Ausdrucke; eine Schönheit, die der Zeit eigen, eine Fülle, die der nordischen Rasse eigen, mit einer Art Grazie, die Rubens eigen ist, in welcher man etwas wie eine Verbindung mehrerer Typen fühlt: Maria von Medici, die Infantin Isabella, Isabella Brandt, Helene Fourment. Alle Frauen, die er gemalt hat, scheinen unwillkürlich irgendein, durch die Berührung mit seinen bleibenden Erinnerungen schon bekanntes Aussehen angenommen zu haben; und alle sind mehr oder weniger Teile von der einen oder andern dieser vier berühmten Personen, deren Unsterblichkeit weniger durch die Geschichte, als durch seinen

Pinsel gesichert ist. Sie selbst haben untereinander eine gewisse Familienähnlichkeit, die zum grossen Teile das Werk von Rubens ist.

Kann man sich eine Vorstellung von den Frauen vom Hofe Ludwigs XIII. und XIV. machen? Gewinnt man einen deutlichen Eindruck von Madame de Longueville, de Montbazon, de Chevreuse, de Sablé, von jener schönen Herzogin de Guémenée, der Rubens auf die Frage der Königin den Schönheitspreis zu geben wagte, als der entzückendsten Göttin des Olymps zu Luxembourg; von jener unvergleichlichen Mademoiselle de Vigean, dem Idol der Gesellschaft von Chantilly, die eine so grosse Leidenschaft und soviel Verschen einzuflössen vermochte? Oder von Mademoiselle de la Vallière, von Madame de Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan? Und wenn wir sie nicht so deutlich vor uns sehen, als wir wünschen, wer trägt die Schuld?

Liegt die Schuld an jenem Zeitalter des Prunkes, der Höflichkeit, der offiziellen, pomphaften und gezierten Sitten? Liegt die Schuld an den Frauen selbst, die alle ein gewisses Hofideal im Auge hatten? Hat man sie schlecht beobachtet, gewissenlos gemalt? Oder war man davon überzeugt, dass unter so viel anmutigen und schönen Erscheinungen nur eine vorhanden war, die zum guten Tone, zum guten Geschmack gehörte und ganz der Etikette genügte? Man weiss nicht genau, welche Nase, welchen Mund, welches Oval, welche Hautfarbe, welchen Blick, welchen Grad von Ernst oder Nachlässigkeit, Feinheit oder Rundlichkeit, und schliesslich welche Seele man jeder dieser berühmten Personen geben soll, so gleich sind sie geworden in ihrer imponierenden Rolle von Favoritinnen, Intrigantinnen, Prinzessinnen und grossen Damen. Man weiss, was sie von sich dachten und wie sie sich gemalt haben oder wie man sie gemalt hat, je

nachdem es ihnen beliebte, ihre Porträts selbst anzufertigen oder anfertigen zu lassen. Von der Schwester Condés bis zu Madame d'Epinay, das heisst: durch das ganze 17. und die grössere Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch, sah man nichts wie schönen Teint, hübsche Münder, prächtige Zähne, wundervolle Schultern, Arme und Hälse. Sie entkleideten sich weit oder duldeten, dass man sie weit entkleidete, ohne etwas anderes zu zeigen, als eine etwas kalte Vollkommenheit, die auf einem vollendet schönen Typus modelliert ist, je nach der Mode und dem Ideal der Zeit. Weder Mademoiselle de Scudéri, noch Voiture, noch Chapelain, noch Desmarets, noch einer der schöngeistigen Schriftsteller, die sich mit ihren Reizen beschäftigt haben, hatten den Gedanken, uns von ihnen ein vielleicht weniger geschmeicheltes, aber wahreres Porträt zu hinterlassen. Kaum, dass man ab und zu in der Galerie des Hôtel de Rambouillet eine weniger göttliche Hautfarbe, weniger rein geschnittene Lippen oder ein weniger vollkommenes Inkarnat bemerkt.

Der wahrhaftigste und grösste Porträtist seiner Zeit, Saint-Simon, war nötig, um uns zu belehren, dass eine Frau reizend sein kann, ohne vollkommen zu sein und dass die Herzogin de Maine und die Herzogin de Bourgogne z. B. in ihrem Gesichtsausdrucke, ihrer natürlichen Anmut und ihrem Feuer viel Anziehendes hatten, die eine trotz ihres Hinkens, die andere trotz ihres schwarzbraunen Teints, ihrer winzigen Taille, ihrer erregten Miene und ihrer ausgefallenen Zähne. Bis dahin hatte das nicht zu viel und nicht zu wenig die Hand der Bildermaler vollständig beherrscht. Etwas Imposantes, Feierliches, etwas wie die drei Einheiten des Dramas, die Vollkommenheit einer schönen Redewendung, hatte ihnen allen eine gewissermassen königliche unpersönliche

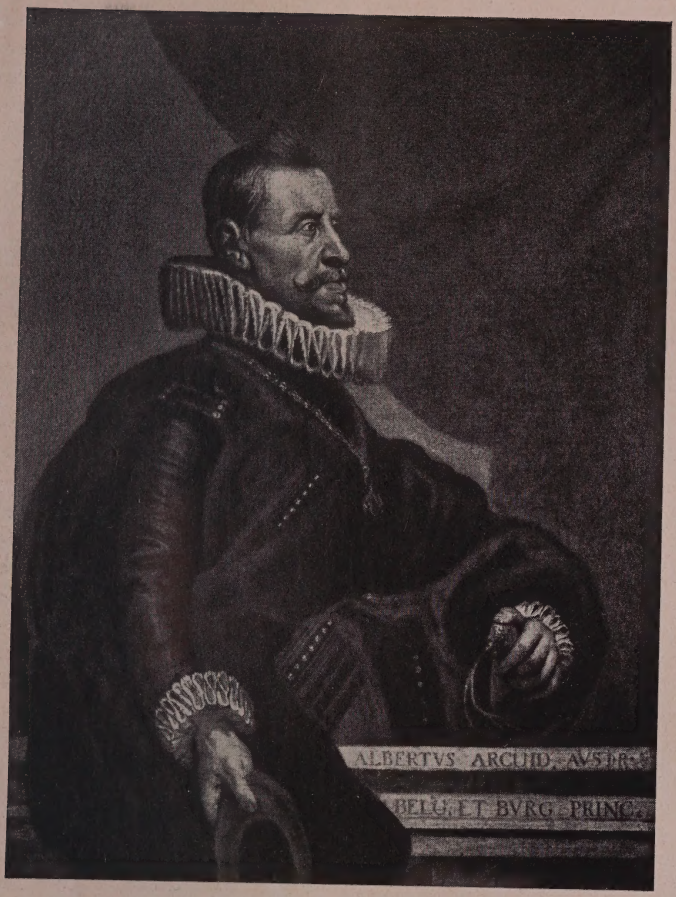
Art verliehen, die für uns Moderne das Gegenteil von dem ist, was uns entzückt. Die Zeiten änderten sich; das 18. Jahrhundert zerbrach viele Formeln und behandelte folglich das menschliche Gesicht mit weniger Förmlichkeit, als die anderen Einheiten. Dagegen hat unser Jahrhundert mit anderm Geschmack, anderer Mode, dieselbe Tradition des Porträts ohne Typus wieder aufgebracht und den gleichen, zwar weniger feierlichen, aber um so schlimmern Apparat. Man erinnere sich an die Porträts des Directoire, des Empire und der Restauration, an die von Girodet und Gérard; ich nehme diejenigen von David aus, wenn auch nicht alle, und ebenso von Prudhon, aber auch hier nicht alle. Man denke sich eine Galerie der grossen Schauspielerinnen, die grossen Damen, die Mars, Duchesnois, Georges, die Kaiserin Josephine, die Madame Tallien, selbst das einzigartige Haupt der Madame de Staël und das hübsche der Madame Récamier, und man sage mir, ob das lebt, sich voneinander unterscheidet, sich verändert, wie eine Porträtsreihe von Latour, Houdon, Caffieri.

All das finde ich nun — bei allem Abstande, den ich wahre — in den Porträts von Rubens: grosse Unsicherheit und Konvention, dieselbe ritterliche Haltung bei den Männern, dieselbe fürstliche Schönheit bei den Frauen, nichts Besonderes, das uns aufhält, ergreift, zu denken gibt und das sich nicht mehr aus dem Gedächtnis verliert. Kein hässliches Gesicht, keine Hindeutung auf Abmagerung in den Konturen, nichts Abstossendes, Seltsames in irgendeinem Gesichtszuge.

Sah man jemals in seiner Welt von Denkern, Politikern, Kriegsmännern, irgendeine charakteristische und ganz persönliche Erscheinung, wie den Adlerkopf eines Condé, die scheuen Augen und die etwas düstere Miene eines Descartes, die feine und wundervolle Physiognomie

eines Rotrou, das eckige und nachdenkliche Gesicht eines Pascal oder den unvergesslichen Blick eines Richelieu? Wie kommt es, dass die menschlichen Typen vor den grossen Beobachtern gewimmelt haben, und dass kein wahrhaft origineller Typus vor Rubens gesessen hat? Soll ich mich mit einem Schlage durch das unumstösslichste Beispiel verständlich machen? Man stelle sich Holbein mit der Kundschaft von Rubens vor, und sofort sieht man eine neue Galerie von Menschen entstehen, die sehr interessant für den Moralisten, ebenso wertvoll für die Geschichte des Lebens, wie für die Geschichte der Kunst ist, und die Rubens, wie wir zugeben müssen, nicht um einen einzigen Typus bereichern sollte.

Das Museum zu Brüssel besitzt vier Porträts von Rubens, und gerade aus der Erinnerung an sie kommen mir nachträglich diese Überlegungen. Diese vier Porträts beweisen ziemlich genau die starken und die schwachen Seiten seines Talentes als Porträtist. Zwei sind sehr schön: der Erzherzog Albert und die Infantin Isabella. Sie wurden bestellt, um den auf der Place de Meïr errichteten Triumphbogen zu schmücken, als Ferdinand von Österreich einzog, und sind angeblich jedes an einem Tage fertiggestellt worden. Sie sind überlebensgross, aufgefasst, gezeichnet und ausgeführt in einer breiten, dekorativen, etwas theatralischen, sehr sinnreich ihrer Bestimmung angepassten italienischen Manier. Wir haben da einen Veronese, der in flämischer Art so fest wurzelt, dass Rubens niemals mehr Stil hatte, freilich auch niemals mehr er selbst war. Man gewahrt hier eine Art, die Leinwand zu füllen, eine Art, eine grandiose Linienführung mit einem Bruststück zu gestalten, mit zwei Armen und zwei verschiedenartig beschäftigten Händen, einen Rand zu vergrössern,



RUBENS, BILDNIS DES ERZHERZOGS ALBERT

einen majestätisch ernsten Wams wiederzugeben, die Kontur zu umreissen, fett und flach zu malen, wie er es in seinen Porträts sonst nicht zu tun pflegt und wie es doch im Gegenteil an die besten Stücke seiner Gemälde gemahnt. Die Ähnlichkeit ist auch eine solche, die sich von weitem durch einige richtige und summarische Akzente aufdrängt, und die man eine Effektähnlichkeit nennen könnte. Die Arbeit zeigt eine Schnelligkeit, eine Sicherheit, einen Ernst, und wenn man dieses Genre gelten lässt, eine ausserordentliche Schönheit. Sie ist ganz vortrefflich. Rubens war da im gewohnten Schaffen, auf seinem Gebiete, in seinem Elemente der Phantasie, er bezeugte da eine sehr scharfsichtige, aber eilige und schwülstige Beobachtung; er würde nicht anders mit einem Bilde verfahren sein: der Erfolg war sicher.

Die beiden anderen, die kürzlich gekauft wurden, sind sehr berühmt; man legt ihnen einen sehr hohen Wert bei. Darf ich die Behauptung wagen, dass sie sehr schwach sind? Es sind zwei Porträts von familiärem Charakter, zwei kleine Brustbilder, ziemlich niedrig, ziemlich schmal, von vorn gesehen, ohne jede Anordnung, in die Leinwand eingeschnitten, nicht anders behandelt wie Studienköpfe. Mit viel Glanz, Relief, scheinbarem Leben, von äusserst geschickter, aber einfacher Wiedergabe, haben sie gerade den Fehler, dass sie aus der Nähe und leichthin gesehen, dass sie mit Aufmerksamkeit, aber mit wenig Studium angefertigt, dass sie mit einem Worte oberflächlich behandelt sind. Die Anordnung im Raume ist richtig, die Zeichnung nichtig. Der Maler hat Akzente gegeben, welche dem Leben ähneln; die Beobachtung hat nicht einen einzigen Zug kund getan, der dem Modell ganz intim ähnlich sieht: alles geht an der Oberfläche vor sich. Vom physischen

Gesichtspunkte aus sucht man nach einer Grundierung, die nicht beachtet ist; vom geistigen Gesichtspunkte aus sucht man nach einer Innerlichkeit, die nicht erforscht ist. Die Malerei liegt obenhin auf der Leinwand, das Leben nur obenhin auf der Haut. Der Mann ist jung, ungefähr dreissig Jahre alt; der Mund ist beweglich, das Auge feucht, der Blick gerade und hell. Nichts mehr, nichts darüber hinaus, keine Tiefe. Wer ist dieser junge Mann? Was hat er getan? Hat er gedacht? Hat er gelitten? Hat er selbst so an der Oberfläche der Dinge gelebt, wie er ohne grosse Wichtigkeit auf der Oberfläche einer Leinwand dargestellt ist? Das sind physiognomische Angaben, die ein Holbein uns gewähren würde, bevor er an das übrige dächte, und die nicht durch ein Blinken im Auge oder einen roten Flecken am Nasenloche zum Ausdruck gelangen.

Die Kunst der Malerei ist vielleicht indiskreter, als irgendeine andere. Sie ist ein unzweifelhaftes Zeugnis für den geistigen Zustand des Malers in dem Augenblicke, wo er den Pinsel hielt. Was er tun wollte, das hat er getan; was er nur schwach gewollt hat, das sieht man in seiner Unentschiedenheit; was er nicht um so mehr gewollt hat, das fehlt in seinem Werke, was er auch sagt oder was man darüber sagen mag. Eine Zerstreutheit, eine Vergesslichkeit, die kühlere Empfindung, der weniger tiefe Blick, eine geringere Anstrengung, eine weniger lebhafte Liebe zum Gegenstande seines Studiums, die Unlust wie die Leidenschaft zum Malen, alle Nuancen seiner Natur, bis zu den Krisen in seinen Gefühlen, all das offenbart sich in den Werken des Malers so klar, als wenn er uns zu seinen Vertrauten machte. Man kann mit Sicherheit sagen, welches die Haltung eines gewissenhaften Malers vor seinem Modell ist, und sogar die Haltung von Rubens vor dem seinen kann man sich vorstellen.

Betrachtet man, einige Schritte von den besprochenen Porträts entfernt, das Porträt des Herzogs von Alba von Anton Mor, so hat man die Gewissheit, dass Anton Mor, ein so grosser Herr er auch war und so sehr er gewöhnt war, grosse Herren zu malen, sehr ernst, sehr aufmerksam und ziemlich erregt war in dem Augenblicke, als er sich vor diese tragische, hagere, eckige, in eine dunkle Rüstung eingeschnürte, wie ein Automat gegliederte Persönlichkeit setzte, deren seitlich gerichtetes Auge von oben nach unten blickt, kalt, hart und schwarz, als ob es niemals vom Lichte des Himmels gerührt worden wäre.

Dagegen war Rubens an dem Tage, an dem er den Herrn Charles de Cordes und seine Frau Jacqueline de Cordes malte, um ihnen einen Gefallen zu erweisen, ohne Zweifel in guter Laune, aber zerstreut, seines Werkes gewiss und eilig, wie immer. Es war im Jahre 1618, dem Jahre des „Wunderbaren Fischzuges". Er war einundvierzig Jahre alt; er war auf der Höhe seines Talentes, seines Ruhmes, seines Erfolges. Er hatte es eilig in allem, was er tat. Der „Wunderbare Fischzug" hatte ihm ganz genau zehn Tage Arbeit gekostet. Die beiden jungen Eheleute hatten sich am 30. Oktober 1617 geheiratet: das Porträt des Mannes sollte der Frau gefallen, das der Frau dem Manne: man sieht, unter welchen Bedingungen die Arbeit entstand und begreift die Zeit, die er darauf verwandte; das Ergebnis war eine hastige, glänzende Malerei, eine liebenswürdige Ähnlichkeit, ein vergängliches Werk.

So ist es um viele, ich möchte sagen: um die meisten Porträts von Rubens bestellt. Man betrachte im Louvre das Bild des Barons de Wicq von gleichem Stil, von gleicher Qualität, ungefähr aus derselben Zeit, wie das erwähnte Porträt des Herrn de Cordes; man betrachte ebenso das der Elisabeth von Frankreich und das einer

Dame aus der Familie Boonen; gewiss angenehme, glänzende, leichte, lebhafte Werke, die man aber sogleich vergisst, wenn man sie gesehen hat. Man schaue sich dagegen die Porträtskizze seiner zweiten Gattin Helene mit ihren beiden Kindern an, diesen wunderbaren Entwurf, diesen kaum angedeuteten Traum, durch Zufall oder mit Absicht unvollendet gelassen; sofern man nur mit einiger Überlegung von den drei vorher genannten Werken zu diesem übergeht, wird man verstehen, dass ich nicht noch länger zu verweilen brauche, um mich verständlich zu machen.

Alles in allem ist Rubens, wenn man ihn nur als Porträtisten beurteilt, ein Mann, der auf seine Art träumte, wenn er dazu Zeit hatte, mit einem wunderbar sichern, nicht sehr tiefen Auge, eher ein Spiegel, als ein durchdringendes Instrument, ein Mann, der sich wenig mit anderen, viel mit sich selbst beschäftigt, im geistigen wie im physischen Sinne ein Mann des Äussern und im Äussern ausgezeichnet, aber auch ausschliesslich darauf gerichtet, die Aussenseite der Dinge zu fassen. So kommt es, dass man in Rubens zwei Beobachter von sehr ungleicher Kraft zu unterscheiden hat, welche in künstlerischer Bedeutung kaum zu vergleichen sind; denjenigen, der das Leben der anderen den Bedürfnissen seiner Konzeptionen dienstbar macht, der seine Modelle sich unterordnet und nur das von ihnen nimmt, was er nötig hat, und den andern, der diesseits seiner Aufgabe bleibt, weil er sich seinem Modell unterordnen müsste und weil er das nicht versteht.

Darum hat er bald prachtvoll beobachtet, bald das menschliche Gesicht sehr vernachlässigt. Darum gleichen sich seine Porträts ein wenig untereinander und gleichen ihm selbst ein wenig, darum fehlt ihnen das eigene Leben und also auch die geistige Ähnlichkeit und das

tiefe Leben, während seine Porträtgestalten eben den Grad überraschender Persönlichkeit haben, der den Effekt ihrer Rolle erhöht, einen geradezu sprühenden Ausdruck, der keinen Zweifel daran erlaubt, dass sie gelebt haben; — und was ihren geistigen Gehalt anlangt, so ist ersichtlich, dass sie alle eine lebhafte, feurige Seele haben, bereit, hervorzusprudeln und sozusagen auf den Lippen liegend, eben jene, die Rubens ihnen beilegte, fast die gleiche für alle, weil sie eben die seine ist.

VIII.

Ich habe den Leser noch nicht an Rubens' Grab in der St. Jakobskirche geführt. Der Grabstein ist vor dem Altar aufgestellt. Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit: so lautet die Inschrift am Grabe.

Bis auf eine Hyperbel, die übrigens weder Rubens' universellem Ruhme, noch seiner gewissen Unsterblichkeit etwas gibt oder nimmt, erwecken diese zwei Zeilen des Nachrufes den Gedanken, dass einige Fuss unter den Steinplatten die Asche dieses grossen Mannes ruht. Man setzte ihn dort am 1. Juni 1640 bei. Zwei Jahre darauf weihte ihm seine Witwe, infolge der staatlichen Genehmigung vom 14. März 1642, endgültig diese kleine Kapelle hinter dem Chore, und dort stellte man auch das schöne Bild des „Heiligen Georg" auf, eines der köstlichsten Werke des Meisters, ein Werk, das der Tradition nach nur aus Porträts seiner Familienglieder besteht, also aus seinen Lieben, seinen toten und seinen lebenden Lieben, aus seinen Schmerzen, seinen Hoffnungen, aus der Vergangenheit, der Gegenwart und Zukunft seines Hauses.

Man weiss in der Tat, dass allen Personen, welche diese sogenannte „Heilige Familie" bilden, die wertvollste historische Ähnlichkeit zukommt. Da sind Seite an Seite seine zwei Frauen, zunächst die schöne Helene Fourment, ein Kind von sechzehn Jahren, als er sie 1630 heiratete, eine ganz junge Frau von sechsundzwanzig Jahren, als er starb, blond, kräftig, liebenswürdig und sanft, sehr wenig bekleidet, nackt bis zum Gürtel. Dann auch seine Tochter, — seine Nichte, die berühmte Gestalt mit dem „Strohhute", — sein Vater, sein Grossvater — endlich sein jüngster Sohn unter den Zügen eines Engels, ein junges, reizendes Bürschchen, vielleicht das entzückendste

RUBENS, DER HL. GEORG

Kind, das er je gemalt hat. Und Rubens selbst steht da in einer ganz von dunklem Stahl und Silber spiegelnden Rüstung und hält das Banner des heiligen Georg in der Hand. Er ist gealtert, abgemagert, ergraut, mit zerzaustem Haar, ein wenig ungeordnet, aber herrlich in seinem innern Feuer. Ohne jede Pose und Übertreibung hat er den Drachen zu Boden gestreckt und den eisengeschienten Fuss darauf gestellt. Wie alt war er damals? Wenn man von dem Datum seiner zweiten Heirat ausgeht, vom Alter seiner Frau und dem des Kindes, das aus dieser Ehe geboren wurde, so musste Rubens sechsundfünfzig oder achtundfünfzig Jahre zählen. Es waren also ungefähr vierzig Jahre her, dass er den glänzenden, für andere unmöglichen, für ihn leichten, immer glücklichen Kampf gegen das Leben begonnen hatte. In welchen Unternehmungen, in welcher Folge von Tätigkeit, Kampf und Gelingen hatte er nicht den Sieg errungen?

Wenn jemals in so ernster Stunde des Rückblicks auf sich selbst, auf die verflogenen Jahre, auf die vollbrachte Laufbahn, in jenem Augenblicke der Gewissheit in allen Dingen, ein Mann das Recht hatte, sich als Sieger zu malen, so war er es gewiss.

Der Gedanke erscheint sehr einfach; man braucht nicht weit danach zu suchen. Wenn das Bild eine Gefühlserregung birgt, so teilt sich dieser Gefühlswert einem jeden leicht mit, dessen Herz ein wenig warm schlägt, den der Ruhm in Ergriffenheit versetzt und der aus der Erinnerung an solche Männer sich eine zweite Religion gestaltet.

Eines Tages, gegen Ende seiner Laufbahn, im vollen Glanze seines Ruhmes, vielleicht mitten in einer Ruhepause hat es ihm gefallen, unter einem heiligen Titel, unter Anrufung der Jungfrau und des einzigen aller Hei-

ligen, dem seine eigenen Züge zu geben ihm erlaubt schien, in einem kleinen Rahmen (zwei Meter etwa) das zu malen, was er an Verehrungswürdigem und Verlockendem in den Wesen besass, die er geliebt hatte. Er schuldete diese letzte Verherrlichung denen, von denen er abstammte, und denen, die seine schöne und arbeitsreiche Laufbahn mit ihm geteilt, sie verschönt, mit Freude erfüllt, veredelt und ganz mit Anmut, Zärtlichkeit und Ehrbarkeit verklärt hatten. Er verherrlichte sie so vollauf, so meisterlich, wie man es von seiner leidenschaftlichen Hand und seinem in voller Machtfülle stehenden Genie erwarten konnte. Er legte sein Wissen, seine Frömmigkeit, seine äusserste Sorgfalt hinein. Er schafft das Werk, von dem wir wissen: es ist ein Wunderwerk, unendlich rührend als Werk des Sohnes, des Vaters und des Gatten; für ewige Zeiten bewunderungswürdig als Kunstwerk.

Soll ich es beschreiben? Die Anordnung ist so klar, dass eine Anmerkung im Katalog für ihre Kenntnis genügt. Soll ich seine besonderen Eigenschaften anführen? Es sind alle Eigenschaften des Malers in ungezwungener Wiedergabe, unter ihrer köstlichsten Form. Sie liefern von ihm weder einen neuen, noch einen höhern Begriff, aber einen feinern, vortrefflichern. Es ist der Rubens seiner besten Tage, mit mehr Natürlichkeit, Genauigkeit, Laune, mit mehr Reichtum ohne Kolorit, Kraft ohne Anstrengung, mit einem zärtlicheren Auge, einer sanfteren Hand, einer liebenswürdigeren, intimeren und tieferen Arbeit. Würde ich mich der Worte des Handwerks bedienen, so müsste ich fast all die geheimen Dinge verletzen, die in der reinen Ideensprache wiedergegeben werden müssen, wenn ihr Charakter und Wert erhalten bleiben sollen. Wenn es mir auch wenig Überwindung gekostet hat, den Techniker vor einem technischen Bilde,

wie dem „Wunderbaren Fischzuge“ in Mecheln, zu studieren, so ist es doch am Platze, dass man seine Art zu reden und zu beweisen möglichst entlaste, wenn Rubens' Konzeption sich zu Höhen erhebt, wie in der „Kommunion des heiligen Franz von Assisi“, oder wenn seine Malweise ganz von Geist, Feinfühligkeit, Feuer, Gewissenhaftigkeit, Zuneigung für die, welche er malt, und Liebe zu dem, was er malt, durchdrungen ist, mit einem Worte, von dem Idealen, wie in dem „Heiligen Georg“.

Hat Rubens je Vollkommeneres geschaffen? Ich glaube es nicht. Hat er ähnlich Vollkommenes geschaffen? Ich habe es nirgends feststellen können. Es gibt im Leben der grossen Künstler solche prädestinierten Werke, nicht die grössten, nicht immer die geschicktesten, manchmal die bescheidensten, welche durch eine zufällige Vereinigung aller Gaben des Menschen und des Künstlers, ihm selbst wie unbewusst, das reinste Wesen seines Genies ausgedrückt haben. Unter ihre Zahl gehört der „Heilige Georg“.

Dieses Gemälde bezeichnet übrigens, wenn auch nicht das Ende, so doch wenigstens die letzten schönen Jahre von Rubens' Leben; und es verkündet mit einer Art grandioser Koketterie, die in den Dingen des Geistes nicht unschicklich ist, dass diese herrliche Organisation weder Ermattung, noch Erschlaffung, noch Abnahme gekannt hat. Wenigstens fünfunddreissig Jahre sind vergangen von der „Dreieinigkeit“ im Museum zu Antwerpen bis zum „Heiligen Georg“. Welches ist das jüngere von diesen beiden Bildern? Wann hatte er das stärkere Feuer, die lebendigere Liebe für alle Dinge, grössere Geschmeidigkeit in allen Organen seines Genies?

Sein Leben ist fast beendet, man kann es abschliessen und messen. Es hat den Anschein, als habe er das Ende vorhergesehen an dem Tage, als er sich selbst mit all

den Seinen verherrlichte. Auch er hatte sein Denkmal errichtet und ziemlich vollendet: er konnte sich das mit ebensoviel Selbstvertrauen sagen, wie viele andere, und ohne Überhebung. Höchstens fünf oder sechs Jahre blieben ihm noch zu leben. Er war durch die Politik etwas abgeschreckt und von seinem Gesandtschaftsposten zurückgetreten, lebte glücklich, friedlich und gehörte sich mehr als je. Hat er sein Leben gut angewandt? Hat er sich um sein Land, seine Zeit und um sich selbst verdient gemacht? Er besass einzigartige Fähigkeiten: wie hat er sich ihrer bedient? Das Schicksal hat ihn mit Gaben überhäuft; hat er sich je gegen sein Schicksal versündigt? Kann man in diesem grossen, so lautern, klaren, glänzenden, so abenteuerlichen und doch so hellen Leben, das in seinen erstaunlichen Wechselfällen so rein blieb, so prunkend und so einfach, so bewegt und so frei von Kleinlichkeiten, so vielseitig und doch so fruchtbar — kann man darin einen Fehler entdecken, der uns schmerzlich ist? Er war glücklich; war er undankbar? Er hatte seine Prüfungen zu bestehen; war er jemals verbittert? Er hatte viel und heiss geliebt; hat er sich einmal vergessen?

Er ist in Siegen, in der Verbannung geboren, an der Schwelle eines Gefängnisses, von einer wunderbar rechtschaffenen und edelmütigen Mutter und einem gebildeten Vater, einem gelehrten Doktor, der aber leichtsinnig war, nicht gerade gewissenhaft und charakterlos. Mit vierzehn Jahren sehen wir ihn als Pagen einer Prinzessin, mit siebzehn Jahren in den Ateliers; mit zwanzig Jahren ist er schon reif und Meister. Mit neunundzwanzig Jahren kommt er von seiner Studienreise zurück, wie von einem Siege, den er in der Fremde davongetragen, und zieht wie im Triumph in die Heimat ein. Man verlangt, seine Studien zu sehen, und er hat sozusagen nur Werke

zu zeigen. Hinter sich zurück liess er fremde Bilder, die sofort begriffen und ausgekostet waren. Er hat in Flanderns Namen von Italien Besitz ergriffen, von Stadt zu Stadt die Zeichen seines Durchzuges aufgepflanzt und hatte unterwegs seinen Ruhm, den seines Landes und — noch etwas mehr eine in Italien unbekannte Kunst begründet. Er brachte Marmorbilder, Stiche, Gemälde, die schönsten Werke der ersten Meister als Trophäen mit, und über alles eine nationale Kunst, eine neue Kunst von weitester Ausdehnung, die an Kraft unerschöpflichste unter allen bekannten Künsten.

In dem Masse, wie sein Name grösser wird und strahlt, wie sein Talent von sich reden macht, scheint seine Persönlichkeit sich auszubreiten; sein Gehirn dehnt sich aus, seine Fähigkeiten vervielfältigen sich mit allem, was man von ihm und was er von ihnen verlangt. War er ein feiner Politiker? Seine Politik scheint mir darin bestanden zu haben, dass er klar, treu und zuverlässig die Wünsche oder Befehle seiner Herren verstand und übermittelte, dass er durch sein stolzes Äusseres gefiel, dass er alle, denen er nahe trat, durch seinen Geist, seine Kultur, seine Konversation, seinen Charakter entzückte, und dass er noch mehr durch die unermüdliche Geistesgegenwart seines Malergenies bezauberte. Er kam an, oft mit grossem Pomp, zeigte seinen Beglaubigungsbrief vor, plauderte und malte. Er malte Porträts von Fürsten und Königen, mythologische Bilder für die Paläste, religiöse für die Kirchen. Man ersieht nicht recht, wer das grössere Ansehen geniesst, der Maler Peter Paul Rubens oder der Hofmann Rubens oder der beglaubigte Bevollmächtigte; aber man darf bestimmt annehmen, dass der Künstler dem Diplomaten in glänzender Weise zu Hilfe kam. Es gelang ihm, in allen Dingen die Zufriedenheit derer zu erwerben, denen er mit seinem Wort

und seinem Talent diente. Die einzigen Hindernisse, die einzigen Aufenthalte und seltenen Verstimmungen, die man auf seinen so seltsam mit Geschäften, Hoffesten, Aufzügen und Malen erfüllten Reisen entdeckt, sind ihm niemals von seiten der Fürsten erwachsen. Die wahren Politiker waren spitzfindiger und weniger leicht zu behandeln: zum Beweis dienen seine Händel mit Philipp von Arenberg, Herzog von Arschot, bei Gelegenheit seiner letzten Mission, die ihn nach Holland beorderte. Ist das die einzige Wunde, die er in diesen schwierigen Geschäften empfing? Wenigstens ist es die einzige Wolke, die man von weitem bemerkt und die ein wenig Bitterkeit auf sein strahlendes Leben wirft. In allen anderen Dingen ist er glücklich. Sein Leben ist, von einem Ende zum andern, eines von jenen, die das Leben liebenswert machen. Unter allen Umständen ist er ein Mensch, der den Menschen ehrt.

Er ist schön, trefflich erzogen und gebildet. Von seiner ersten raschen Erziehung her hat er den Geschmack an der Sprache behalten und die Leichtigkeit, sie zu sprechen: er schreibt und spricht Lateinisch; er hat eine Vorliebe für gesunde und starke Lektüre; während er malte, unterhielt man ihn mit Plutarch und Seneka, und er ist ebenso aufmerksam bei der Lektüre, wie bei der Malerei. Er lebt im grössten Luxus, bewohnt ein fürstliches Haus; er hat wertvolle Pferde, auf denen er abends ausreitet, eine einzigartige Sammlung von Kunstgegenständen, an denen er sich in seinen Ruhestunden ergötzt. Er ist geordnet, methodisch und kühl in der Zucht seines Privatlebens, in der Verwaltung seiner Arbeit, in der Führung seines Geistes, in gewissem Sinne in der stärkenden und gesunden Pflege seines Genies. Er ist einfach, ganz schlicht, musterhaft treu im Verkehr mit seinen Freunden, allen Talenten gegenüber

wohlwollend, unerschöpflich in der Aufmunterung der Anfänger. Es gibt keinen Erfolg, den er nicht mit seiner Börse oder mit seinem Beifall unterstützt hat. Seine Langmut gegen Brouwer ist eine berühmte Episode in diesem an Wohltaten reichen Leben und eins der reizvollsten Beispiele, das er von seiner kameradschaftlichen Gesinnung gegeben hat. Er verehrt alles, was schön ist, und es ist ihm gleichbedeutend mit dem Guten.

Er hat die Ereignisse seines grossen offiziellen Lebens durchkostet, ohne davon geblendet zu werden, ohne an seinem Charakter Schaden zu leiden, ohne in seinen häuslichen Gewohnheiten merklich gestört zu werden. Das Glück hat ihn ebensowenig verwöhnt gemacht, wie die Ehren; die Frauen haben ihn ebensowenig verführen können, wie die Fürsten. Man hat kein öffentliches Abenteuer von ihm kennen gelernt. Man sieht ihn im Gegenteil immer in seiner Häuslichkeit, in geordneten Verhältnissen, in seiner Ehe mit seiner ersten Frau von 1609 bis 1626, von 1630 ab mit seiner zweiten Frau, mit zahlreichen schönen Kindern, mit getreuen Freunden; das sind sozusagen seine Zerstreuungen, seine Neigungen und seine Pflichten, alles Dinge, die ihm die Seele in Ruhe erhalten und die ihm helfen, mit der Leichtigkeit eines Riesen die tägliche Last einer übermenschlichen Arbeit zu tragen. Überall ist Einfachheit in seinen komplizierten, liebenswürdigen und erdrückenden Beschäftigungen; in dieser ruhigen Umgebung ist alles rechtschaffen. Sein Leben ist von vollem Lichte bestrahlt: es ist heller Tag, wie auf seinen Bildern. Nicht der Schatten eines Geheimnisses, noch weniger ein Kummer, wenn nicht der aufrichtige Schmerz seines ersten Witwertums; nichts Verdächtiges, nichts, was man stillschweigend voraussetzen müsste oder was Stoff zu Vermutungen abge-

ben könnte, bis auf das eine: das Geheimnis selbst dieser unbegreiflichen Fruchtbarkeit.

„Er hat sich erleichtert, indem er Welten schuf," hat man geschrieben. (H. Taine, „Philosophie der Kunst".) In dieser scharfsinnigen Definition möchte ich nur ein Wort tadeln: „erleichtern" würde eine Spannung voraussetzen, das Leiden an Überfülle, das man an diesem gesunden, niemals bekümmerten Geiste nicht bemerken kann. Er schuf, wie ein Baum seine Früchte trägt, ohne Unbehagen und Anstrengung. Wann hat er nachgedacht? Diu noctuque incubando — das war sein lateinischer Wahlspruch, das heisst: er überlegte, bevor er malte; man ersieht es aus seinen Skizzen, Plänen, Entwürfen. In Wahrheit folgte die Improvisation der Hand der Improvisation des Geistes: dieselbe Sicherheit und Leichtigkeit der Ausführung im einen, wie im andern Falle. Er besass eine Seele ohne Sturm, ohne Mattigkeit, ohne Sorge und Hirngespinste. Wenn je die Melancholie der Arbeit irgendwo ihre Spuren hinterlassen hat, so ist es sicherlich nicht auf Rubens' Zügen oder auf seinen Bildern. Durch seine Geburt in der Mitte des 16. Jahrhunderts gehörte er zu jenem starken Geschlechte von Denkern und Männern der Tat, bei denen Tat und Gedanke nur eines ausmachen. Er war Maler, wie er ein Mann des Degens gewesen wäre; er machte Bilder, wie er Krieg geführt hätte, mit ebensoviel Kaltblütigkeit wie Feuer, indem er gut kombinierte, sich rasch entschied und sich im übrigen auf die Sicherheit des Blickes in der Beurteilung seines Tätigkeitsfeldes verliess. Er nimmt die Dinge, wie sie sind, seine schönen Gaben so, wie er sie empfangen hat; er übt sie, wie je ein Mann die seinen geübt hat, erweitert sie durch Studium bis zu ihren äussersten Grenzen, verlangt von ihnen nichts darüber hinaus und

betreibt so sein Werk mit ruhigem Gewissen und mit Gottes Hilfe.

Sein Werk umfasst ungefähr fünfzehnhundert Schöpfungen; das ist die gewaltigste Produktion, die jemals einem Gehirn entsprungen ist. Man müsste das Leben der meisten schöpferisch fruchtbaren Männer aneinanderreihen, um einer ähnlichen Zahl nahezukommen. Wenn man, unabhängig von ihrer Zahl, die Wichtigkeit, den Umfang, das Nebeneinanderbestehen seiner Werke erwägt, so ist es ein verwirrendes Schauspiel, das von den menschlichen Fähigkeiten den höchsten und, wie man sagen darf, den heiligsten Begriff gibt. Das scheint mir wenigstens die Belehrung zu sein, die aus der Fülle und Macht einer Seele erwächst. In dieser Beziehung ist er einzig, und auf alle Weise ist er eine der grössten Erscheinungen der Menschheit. Man muss in unserer Kunst bis auf Raffael, Leonardo, Michelangelo zurückgehen, bis zu den Halbgöttern, um seinesgleichen und in gewisser Beziehung noch seine Meister zu finden.

Man hat gesagt, es fehle ihm nichts, „ausser den ganz reinen und edlen Instinkten". In der Tat würde man in der Welt des Schönen zwei oder drei Geister finden, die weiter gegangen, die höher geflogen sind, und die folglich das göttliche Licht und die ewigen Wahrheiten aus grösserer Nähe erblickt haben. Gleichfalls gibt es in der geistigen Welt, in der Welt der Gefühle, der Visionen, der Träume, solche Tiefen, in welche allein Rembrandt hinabgestiegen, in welche Rubens nicht eingedrungen ist, und die er nicht einmal bemerkt hat. Dafür hat er sich der Erde bemächtigt, wie kein anderer. Ihre Schauspiele bilden sein Gebiet. Sein Auge ist das wundervollste Prisma, das uns jemals von Licht und Farbe der Dinge herrliche und wahre Ideen gegeben hat. Die Dramen, die Leidenschaften, die Körperstellun-

gen, der Ausdruck des Gesichtes, das heisst: der Mensch in den vielfältigen Ereignissen des menschlichen Schauplatzes, all das geht durch sein Gehirn, nimmt dort stärkere Züge, festere Formen an, erweitert sich, läutert sich zwar nicht, verwandelt sich aber in eine Art heroischer Erscheinung. Allem drückt er die Lauterkeit seines Charakters auf, die Wärme seines Blutes, die Festigkeit seines Körperbaus, das wunderbare Gleichgewicht seiner Nerven und die Grossartigkeit seiner alltäglichen Visionen. Er ist ungleich und überschreitet das Mass; er lässt es an Geschmack fehlen, wenn er zeichnet, aber niemals, wenn er malt. Er vergisst sich, vernachlässigt sich; aber vom ersten bis zum letzten Tage macht er einen Irrtum durch ein Meisterwerk wett, tilgt er einen Mangel an Sorgfalt, Ernst und Geschmack durch den augenblicklichen Beweis der Selbstachtung, durch einen beinahe rührenden Fleiss und äussersten Geschmack.

Seine Anmut ist die eines Mannes, der gross und stark sieht, und das Lächeln eines solchen Mannes ist entzückend. Wenn er die Hand auf einen selteneren Gegenstand legt, wenn er an ein tiefes und klares Gefühl rührt, wenn sein Herz in hoher und aufrichtiger Erregung schlägt, so malt er „Die Communion des heiligen Franz von Assisi“ und reicht dann in der Bedeutung der rein geistigen Konzeptionen an das heran, was in Wahrheit schön ist; und dann ist er auch so gross, wie irgendein anderer auf Erden.

Er hat alle Eigenschaften des geborenen Genies, und besonders die unfehlbarste von allen, die Ursprünglichkeit, die unerschütterliche Natur, in gewissem Sinne die Unbewusstheit seiner selbst, und sicherlich auch den Mangel jeder Kritik; daher kommt es, dass er niemals durch eine zu überwindende oder schlecht überwundene Schwierigkeit gelähmt wird, niemals durch ein fehler-

haftes Werk entmutigt, niemals durch ein vollkommenes eitel wird. Er blickt nicht rückwärts und ist nicht erschreckt über das, was ihm zu tun bleibt. Er nimmt erdrückende Aufgaben an und erledigt sie. Er unterbricht die Arbeit, verlässt sie, zerstreut sich, wendet sich davon ab. Er kehrt zu ihr zurück nach einer langen und weiten Gesandtschaftsreise, als wenn er sie erst vor einer Stunde verlassen hätte. Ein Tag genügt ihm, um die „Kirmes" fertigzustellen, dreizehn Tage genügen für die „Anbetung" in Antwerpen, sieben oder acht Tage vielleicht für die „Communion", wenn man den Preis in Betracht zieht, der ihm dafür bezahlt wurde.

Liebte er das Geld so, wie man es behauptet hat? Hatte er, wie man sagt, so unrecht, wenn er sich von seinen Schülern helfen liess, und behandelte er eine Kunst, die er so verehrte, mit zu grosser Geringschätzung, weil er mit Recht seine Bilder mit hundert Gulden für den Tag einschätzte? In Wahrheit war zu jener Zeit das Malerhandwerk wirklich ein Handwerk, und man übte es weder weniger edel noch weniger gut aus, weil man es etwa wie ein hohes Gewerbe behandelte. In Wahrheit gab es damals Lehrlinge, Meister, Korporationen, eine Schule, die tatsächlich ein Atelier war; die Schüler waren Mitarbeiter der Meister, und weder Schüler noch Meister hatten sich über diesen heilsamen und nutzbringenden Austausch von Anweisung und Dienst zu beklagen.

Mehr, als ein anderer hatte Rubens das Recht, sich an die alten Gebräuche zu halten. Mit Rembrandt ist er das letzte grosse Haupt einer Schule, und besser als Rembrandt, dessen Genie unübertragbar ist, hat er zahlreiche neue und feste ästhetische Gesetze bestimmt. Er hinterlässt eine doppelte Erbschaft von guten Unterweisungen und trefflichen Beispielen. Sein Atelier ge-

mahnt, mit dem gleichen Glanze, wie irgendein anderes, an die schönsten Überlieferungen italienischer Schulen. Er zieht Schüler heran, welche den Neid der anderen und den Ruhm seiner eigenen Schule bilden. Man sieht ihn immer von einem Gefolge origineller Geister, grosser Talente umgeben, über die er eine Art väterlicher Autorität voll Milde, Fürsorge und Würde ausübt.

Er hat kein erdrückendes Alter gehabt: weder schwere Gebrechen, noch Altersschwäche. Das letzte Bild, das er unterzeichnete und das abzuliefern er keine Zeit mehr fand, seine „Kreuzigung des heiligen Petrus", ist eins seiner besten. Er spricht davon in einem Briefe von 1638 wie von einem Lieblingswerke, das ihn entzückt, und das er in seinen Mussestunden behandeln möchte. Kaum taten ihm einige Gebrechen kund, dass unsere Kräfte Grenzen haben, als er auch schon plötzlich mit dreiundsechzig Jahren starb; er hinterliess seinen Söhnen, mit dem reichsten Erbgute, das dauerhafteste Ruhmesvermächtnis, das je ein Denker, wenigstens in Flandern, sich durch seine Geistesarbeit erworben hat.

Das ist dieses vorbildliche Leben, das ich von einem geschrieben sehen möchte, der grossen Wissens und grosser Seele ist, zur Ehre unserer Kunst und zur dauernden Erbauung jener, die sie ausüben. Gerade hier müsste es geschrieben werden, wenn irgend möglich, über seinem Grabe und vor dem „Heiligen Georg". Wie man vor Augen hätte, was von uns vergeht und was dauert, was endet und was besteht, so könnte man mit mehr Mässigung, Bestimmtheit und Achtung abwägen, was im Leben und in den Werken eines grossen Mannes Bestandloses, Vergängliches ist, und was ihn als wahrhaft Unsterbliches überdauert.

Wer weiss übrigens, ob das Wunder des Genies, an sich genommen, nicht ein wenig klarer würde, wenn

man ihm in der Kapelle, wo Rubens schläft, nachsinnt, und ob das „Übernatürliche“, wie wir es nennen, sich nicht besser ausdeuten liesse?

IX.

So würde ich in eiliger Skizze und mit kurzen Federzügen ein Porträt von van Dyck entwerfen.

Ein junger Fürst von königlichem Geblüt, dem alles eigen ist, Schönheit, Eleganz, prachtvolle Gaben, frühreifes Genie, einzigartige Erziehung und vor allen Dingen die Gunst einer glücklichen Geburt; sorgsam behütet von seinem Meister, selbst schon ein Meister unter seinen Mitschülern; überall ausgezeichnet, überall eingeladen, überall gefeiert, noch mehr im Auslande als in seiner Heimat, in gleichem Range mit den höchsten Herren, der Günstling und Freund der Könige; so errang er im ersten Anlauf die beneidenswertesten Dinge der Erde: Talent, Ruhm, Ehren, Luxus, Leidenschaften, Abenteuer; immer jung, selbst in seinen reifen Jahren, niemals besonnen, selbst nicht in seinen letzten Tagen; ausschweifend, ein Spieler, gierig, freigebig, verschwenderisch; er spielt wie der Teufel, und wie man damals sagte, er ergibt sich dem Teufel, um sich Guineen zu verschaffen, die er dann mit vollen Händen für Pferde, Pracht und verderbliche galante Abenteuer hinauswirft. Er ist in seine Kunst verliebt und opfert sie doch unedlen Leidenschaften, treulosem Liebesgetändel, unglücklichen Neigungen; anmutig, von gesunder Abstammung und stattlichem Wuchse, wie es bei vornehmen Rassen im zweiten Grade vorkommt; von schon nicht mehr ganz männlichem, zarterem Aussehen; mehr ein Don Juan als ein Held, mit einem Stich ins Melancholische, als dringe ein Grund von Traurigkeit durch die Heiterkeit seines Lebens hindurch; die Zärtlichkeit eines Herzens, das bereit ist, sich zu verlieben, und irgend etwas Enttäuschtes, das solchen Herzen eigen ist, welche sich zu oft verliebt haben. Eine Natur, die mehr entflammt wird, als dass sie brennt;

im Grunde mehr Sinnlichkeit, als wirkliche Glut; weniger inneres Feuer, als ein Sichgehenlassen. Weniger fähig, die Dinge zu ergreifen, als sich von ihnen ergreifen zu lassen und sich ihnen ganz hinzugeben; ein Mensch mit ausserordentlichen Reizen, für alle Reize sehr empfindlich, verbraucht von dem, was in dieser Welt am meisten zehrt: von der Kunst und von den Frauen. Mit allem hat er Missbrauch getrieben, mit seinen Verführungskünsten, mit seiner Gesundheit, seiner Würde, seinem Talent; von seinen Bedürfnissen wird er erdrückt, durch Vergnügungen abgenutzt, erschöpft in seinen Mitteln; ein Unersättlicher, der sich, wie die Legende berichtet, schliesslich mit italienischen Gaunern einliess und heimlich in den Retorten nach Gold suchte. Ein Schwärmer am Ende seiner Abenteuer, der sich sozusagen auf Befehl mit einer reizenden Person aus gutem Stande verheiratet, als er ihr nicht mehr viel Kraft, viel Geld, viel Reize oder ein gesichertes Leben zu geben hatte. Eine Ruine von einem Mann, der bis zu seiner letzten Stunde das Glück hat, das Ausserordentlichste von allen: seine Grösse zu bewahren, wenn er malt; letzten Endes ein vergötterter Taugenichts, der, später verschrien und verlästert, im Grunde besser war, als sein Ruf; dem man alles verzeiht infolge einer hohen Gabe, einer der Formen des Genies: der Grazie; — mit einem Worte: ein Fürst von Wales, der starb, als gerade der Thron frei wurde, und der auf keine Art zur Regierung gelangen sollte.

Mit seinem bedeutsamen Werke, seinen unsterblichen Porträts, seiner den zartesten Empfindungen offenen Seele, seinem persönlichen Stile, seiner ganz persönlichen Vornehmheit, seinem Geschmack, seinem Masshalten und seiner Anmut in allem, woran er rührte, — was wäre van Dyck, so darf man sich doch fragen, ohne Rubens?

Wie hätte er die Natur gesehen, die Malerei erfasst? Welche Palette hätte er sich geschaffen? Wie hätte er modelliert? Welche Gesetze des Kolorits hätte er aufgestellt? Welche poetische Auffassung hätte er sich angeeignet? Wäre er italienischer geworden, hätte er entschiedener zu Correggio oder Veronese geneigt? Wenn die durch Rubens hervorgerufene Revolution sich einige Jahre verspätet oder wenn sie gar nicht stattgefunden hätte, welches Los hätte all die liebenswürdigen Geister getroffen, für welche der Meister alle Wege geebnet hatte, die nur sein Leben zu betrachten brauchten, um ihm ähnlich zu leben, die nur seine Malerei zu betrachten brauchten, um so zu malen, wie man niemals vor ihm gemalt hatte, und die nur seine Werke, so wie er sie erdachte, und die Gesellschaft ihrer Zeit, so wie sie geworden war, gleichzeitig zu prüfen brauchten, um zwei gleicherweise neue Welten zu entdecken, die in ihren Wechselbeziehungen von jetzt an endgültig miteinander verbunden waren: eine moderne Gesellschaft und eine moderne Kunst? Wer von ihnen hätte sich mit gleichen Entdeckungen abgegeben?

Es galt, ein Reich zu gründen: konnten sie es gründen? Jordaens, Crayer, Gérard, Zeghers, Rombouts, van Thulden, Cornelis Schutt, Boyermanns, Jean van Oost von Brügge, Teniers, van Uden, Snyders, Jean Fyt, alle die, welche Rubens beeinflusste, belehrte, bildete, benutzte, — seine Mitarbeiter, seine Schüler oder seine Freunde, sie konnten sich höchstens in die kleinen oder grossen Provinzen teilen, und van Dyck, der begabteste von allen, sollte die bedeutendste und schönste erhalten. Man schlage einmal das, was sie Rubens direkt oder indirekt verdankten, geringer an, man nehme dieses Zentralgestirn weg und überlege, was von diesen leuchtenden Trabanten übrigbleiben würde.

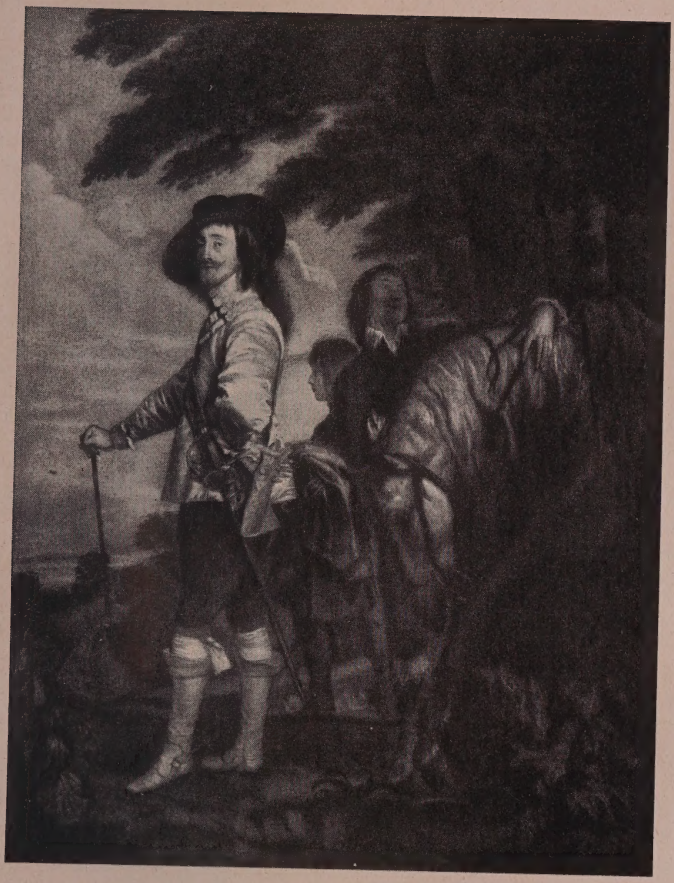
Man nehme van Dyck den Originaltypus weg, aus dem der seine hervorging, den Stil, aus dem er seinen Stil gewonnen, das Formengefühl, die Wahl des Vorwurfs, die Regsamkeit des Geistes, die Manier und die Technik, die ihm als Beispiel gedient, und man sieht, was ihm fehlen würde. In Antwerpen, in Brüssel, überall in Belgien, erblickt man van Dyck in den Fusstapfen von Rubens. Sein „Silen" und sein „Martyrium des heiligen Petrus" sind ein zarter und fast poetischer Jordaens, das heisst: ein Rubens in gewohnter Vornehmheit, verfeinert durch eine erlesene Hand. Seine Heiligenbilder, Passionen, Kreuzigungen, Grablegungen, seine schönen Leichname Christi, seine schönen Frauen in Trauer und Tränen würden nicht existieren oder würden anders sein, wenn nicht Rubens, ein für allemal, in seinen zwei Triptychen zu Antwerpen die flämische Formel für die Evangeliendarstellung gegeben und den lokalen Typus der Jungfrau, Christi, der Magdalena und der Jünger bestimmt hätte.

Es ist immer mehr Sentimentalität und manchmal mehr tiefes Gefühl in dem feinen van Dyck, als in dem grossen Rubens; aber ist man dessen wirklich so gewiss? Es handelt sich hier um die verschiedenen Nuancen und Temperamente. Alle Söhne haben, wie van Dyck, einen weiblichen Zug, der zu den Zügen des Vaters hinzukommt. So geschieht es, dass der väterliche Zug manchmal schöner, manchmal weicher wird, dass er sich bald wandelt und bald auch vermindert. Zwischen diesen zwei, im übrigen so ungleichen Seelen herrscht etwas wie ein weiblicher Einfluss; es herrscht, sozusagen, vornehmlich ein Geschlechtsunterschied. Van Dyck zieht die Gestalten, die Rubens zu schwerfällig schuf, in die Länge; er gibt weniger Muskeln, weniger Relief, weniger Knochen und Blut. Er ist weniger stürmisch, nie-

mals brutal; seine Ausdrücke sind weniger derb; er lacht nicht soviel, ist oft gerührt, aber er kennt das heftige Schluchzen leidenschaftlicher Menschen nicht. Er schreit niemals. Häufig mildert er die Rauheiten seines Meisters; er ist leicht, weil das Talent bei ihm verschwenderisch, natürlich und leicht ist; er ist frei, regsam, aber er wird niemals hingerissen.

Betrachtet man Stück für Stück, so gibt es verschiedene, die er besser als sein Meister zeichnet, besonders wenn es ein auserlesenes Stück ist: eine müssige Hand, eine Frauenhand, ein langer, ringgeschmückter Finger. Er ist zurückhaltender, gesitteter; man möchte ihn einer bessern Gesellschaft zuzählen. Er ist raffinierter, als sein Meister, weil sein Meister in der Tat sich selbst gebildet hat, und weil seine überragende Grösse viele Dinge entschuldigt und ersetzt.

Er ist vierundzwanzig Jahre jünger als Rubens; bei ihm findet sich nichts mehr vom 16. Jahrhundert. Er gehörte der ersten Generation des 17. an, und das fühlt man auch. Man fühlt es physisch und geistig, im Manne und im Maler, in seinem hübschen Gesicht und in seinem Geschmack für die schönen Gesichter; man fühlt es besonders in seinen Porträts. Auf diesem Gebiete ist er in unvergleichlicher Weise ein Kind der Welt, seiner Welt und seiner Zeit. Niemals hat er einen gebietenden Typus geschaffen, der ihn von der Wahrheit abgezogen hat; er ist genau, er sieht richtig und ähnlich. Vielleicht verleiht er allen Personen, die ihm gesessen haben, etwas von der Anmut seiner eigenen Person: eine Art gewohnter Vornehmheit, eine galantere Hauskleidung, in den Anzügen feinern Faltenwurf und feineres Aussehen, gleichmässiger schöne, reine, weisse Hände. Auf jeden Fall hat er, mehr als sein Meister, den Sinn für gutsitzende Kleidung, für die Mode, für den Geschmack



VAN DYCK, PORTRÄT KARLS I.

an seidenen Stoffen, an Atlas, an Schnüren, Bändern, Federn und Phantasiedegen.

Das sind keine Ritter mehr, das sind Kavaliere. Die Kriegsmänner haben ihre Waffen, ihre Helme abgelegt; es sind Hof- und Salonmänner im aufgeknöpften Wams, in fliessenden Hemden, in Seidenstrümpfen, in Kniehosen, in Satinschuhen mit Absätzen; alles Moden und Gewohnheiten, welche die seinen waren und die er, besser als sonst jemand, in ihrem vollkommenen weltlichen Ideal wiederzugeben berufen war. In seiner Art, in seinem Geschmack, durch die einzigartige Übereinstimmung seiner Natur mit dem Geiste, den Bedürfnissen und der Eleganz seiner Zeit, ist er in der Malerei jedem seiner Zeitgenossen ebenbürtig, wer es auch sei. Sein Porträt Karls I. mit dem tiefen Verständnis für Modell und Vorwurf, mit der Intimität des Stils und seiner Vornehmheit, mit der Schönheit aller Dinge in diesem erlesenen Werke, der Zeichnung des Gesichtes, dem Kolorit, der unerhört reichen und richtigen Valeurs, der Qualität der Arbeit — dieser Karl I., um aus seinem Werke nur ein Beispiel herauszugreifen, das in Frankreich wohl bekannt ist, verträgt den höchsten Massstab.

Sein Turiner Gruppenporträt ist von demselben Range und derselben Bedeutung. In dieser Beziehung hat er mehr geleistet, als irgendein anderer nach Rubens. Er hat Rubens ergänzt, indem er seinem Werke Porträts hinzufügte, die seines Lehrers durchaus würdig, ja besser als die seines Lehrers waren. Er hat in seinem Heimatlande eine originale Kunst geschaffen, und er hat folglich seinen Anteil an der Erschaffung einer neuen Kunst.

Übrigens hat er noch mehr geleistet; er hat eine ganze fremde Schule, nämlich die englische, erzeugt. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, und ich könnte fast alle Genremaler hinzufügen, die der englischen Tradition treu sind,

und die stärksten Landschaftsmaler, sie alle stammen direkt von van Dyck ab und indirekt von Rubens durch van Dyck. Das sind jedenfalls ansehnliche Verdienste. Auch gibt die Nachwelt, die immer sehr gerecht in ihren Instinkten ist, van Dyck einen besondern Platz zwischen den Männern ersten und den Männern zweiten Ranges. Noch niemals hat man deutlich die Rangstufe bestimmt, die man ihm gebührenderweise zuerteilen muss im Zuge der grossen Männer; und seit seinem Tode, wie zu seinen Lebzeiten scheint er das Vorrecht behalten zu haben, neben Thronen zu stehen und dort eine gute Figur zu machen.

Indessen, ich komme wieder auf das zurück, was ich schon sagte: mit seinem persönlichen Genie, Zauber und Talent wäre der ganze van Dyck unerklärlich, wenn er nicht das Sonnenlicht vor Augen hätte, von dem ihm so viel schöne Reflexe kommen. Man müsste nach demjenigen suchen, der ihn diese neue Manier gelehrt, ihn in der neuen Sprache unterwiesen hat, welche nichts mehr mit der alten gemein hat. Man könnte da Strahlungen sehen, die wo andersher rühren und nicht seinem Genie entstammen, und schliesslich würde man vermuten, dass irgendwo, in seiner Nachbarschaft, ein grosses, entschwundenes Gestirn gewesen sein müsste.

Man könnte van Dyck nicht mehr den Sohn von Rubens nennen; man würde seinem Namen hinzufügen: unbekannter Meister, und das Geheimnis seiner Geburt verdiente, ein Gegenstand der Geschichtsforschung zu werden.

HOLLAND

I.

Der Haag

Entschieden ist der Haag eine der wenigst holländischen Städte in Holland, eine der originellsten in Europa. Er hat jenen gewissen Grad lokaler Seltsamkeit, der ihm einen so besondern Reiz gibt, und jene Nuance eines eleganten Kosmopolitismus, die ihn mehr als irgendeine andere Stadt dazu geeignet macht, als Sammelplatz für Reisende zu dienen. Zudem findet man in dieser Stadt verschiedenartige Gebräuche und doch sehr individuelle Physiognomien, deren Reichtum, Reinlichkeit, deren überaus reiches malerisches Gepräge, deren etwas stolze Anmut uns mit einer durchaus höflichen Art ihre Gastlichkeit anzubieten scheinen. Man begegnet da einem eingeborenen Adel, der viel umherreist, einem fremden Adel, dem es dort gut gefällt, ausserordentlich grossen Vermögen, die unten in den asiatischen Kolonien gesammelt wurden und nun in Wohlleben und Pracht zutage treten, schliesslich bei Gelegenheit auch ausserordentlichen Gesandten, und zwar häufiger, als es für den Weltfrieden gut ist.

Es ist eine Stadt, die ich denen zum Aufenthalte raten möchte, denen die Hässlichkeit, die Plattheit, der Lärm, die Dürftigkeit oder der eitle Luxus den Geschmack an den Grossstädten, aber nicht an den Städten überhaupt, verleidet haben. Und was mich betrifft: wenn ich einen Ort zur Arbeit wählen sollte, einen Vergnügungsort, wo man es sich wohl sein lässt, wo man eine sanfte Luft atmen, schöne Dinge sehen und von noch schöneren träumen kann, besonders wenn Sorge, Verdruss, Zwistigkeiten mit mir selbst mich überkommen wollen und ich Ruhe brauche, um sie zu verscheuchen, und viel Anmut

um mich her, um sie zu besänftigen, so würde ich es wie Europa nach seinen Kriegsstürmen machen, nämlich hier meinen Kongress abhalten.

Der Haag ist eine Hauptstadt, das sieht man sofort; sogar eine königliche Stadt: man könnte meinen, dass sie es schon immer gewesen wäre. Nichts fehlt ihr, als ein ihres Ranges würdiger Palast, damit alle Züge ihrer Physiognomie mit ihrer Endbestimmung im Einklange stehen können. Man fühlt es, dass sie Fürsten zu Statthaltern hatte, dass diese Fürsten auf ihre Weise so etwas wie Medici waren, dass ihre Art sie für den Thron geeignet machte, dass sie irgendwo herrschen mussten, und dass es nicht von ihnen abhing, dass es nicht hier der Fall war. Der Haag ist also eine im höchsten Grade vornehme Stadt; das ist für sie ein Recht, denn sie ist sehr reich, und eine Pflicht, denn gute Sitten und Wohlstand sind eins, wenn alles in bester Ordnung ist. Sie könnte langweilig sein, sie ist aber nur regelmässig, korrekt und friedlich. Sie dürfte dünkelhaft sein und ist nur prächtig und sehr grosszügig. Sie ist selbstredend sauber, aber nicht so, wie man es vermutet, sondern nur, weil sie wohlgepflegte Strassen hat, Ziegelpflaster, gestrichene Häuser, reine Fensterscheiben, lackierte Türen, glänzende Kupferbeschläge; weil ihre Wasser, die so schön und grün sind, grün vom Widerscheine ihrer Ufer, niemals beschmutzt sind von den schlammigen Furchen der langen Kähne und von den in freier Luft eingenommenen Mahlzeiten der Schiffer.

Die Wälder sind wunderbar. Aus einer fürstlichen Laune entstanden, einst der Jagdsammelplatz der holländischen Grafen, hat die Stadt für ihre Bäume eine Jahrhunderte alte Leidenschaft, welche aus dem Heimatwalde stammt, wo ihre Wiege stand. Man geht dort spazieren, gibt dort Feste, Konzerte, veranstaltet Wettläufe und

Manöver; und wenn diese schönen Hochwälder ihr auch keinen Nutzen gewähren, so hat die Stadt doch beständig diesen grünen, dunklen und festen Vorhang von Eichen, Buchen, Eschen und Ahorn vor Augen, den die immerwährende Feuchtigkeit ihrer Seen jeden Morgen mit einem noch intensivern und frischern Grün zu umkleiden scheint.

Der grosse häusliche Luxus, der einzige übrigens, den die Stadt neben der Schönheit ihrer Wasser und der Herrlichkeit ihrer Parks öffentlich zur Schau trägt — der Luxus, mit dem sie ihre Gärten, ihre Winter- und Sommersalons, ihre Bambusverandas, ihre Freitreppen und Balkons ausschmückt, er besteht in einem unerhörten Überflusse an seltenen Pflanzen und Blumen. Es sind Blumen, die von überallher kommen und überallhin wandern; hier eben akklimatisiert sich Indien, bevor es in Europa erblühen soll. Der Haag hat, als ein Erbteil der Nassauer, das Wohlgefallen am offenen Lande behalten, an Spazierfahrten im Walde, an Tiergärten, Schafställen und frei umhergrasenden, schönen Tieren auf den Weideplätzen. Sein architektonischer Stil knüpft an das 17. Jahrhundert in Frankreich an. Seine Phantastereien, ein Teil seiner Gewohnheiten, sein exotischer Schmuck und Duft rühren aus Asien her. Seine jetzige Behaglichkeit ist nach England hinübergewandert und von dort zurückgekehrt, so dass man gegenwärtig nicht mehr darüber entscheiden kann, ob der Originaltypus in London oder im Haag zu Hause ist. Kurz, es ist eine sehenswerte Stadt, da sie eine reiche Aussenseite hat, deren Innenseite aber noch wertvoller ist als die Aussenseite, weil sie zudem unter ihrer Eleganz noch einen grossen Kunstschatz verborgen hält.

Heute habe ich mich nach Scheveningen fahren lassen. Die Fahrstrasse ist eine geschlossene, enge und lange Allee, die in gerader Linie die Wälder mitten durch-

quert. Es ist kühl und düster, wie stark auch die Sonne aus der Himmelsbläue herniederglühen mag. Die Sonne verlässt mich bei der Einfahrt und erscheint wieder beim Ausgange. Der Ausgang führt bereits auf die Rückseite der Dünen: eine weite, wellige Einöde, spärlich besät mit mageren Kräutern und mit Sand, wie man es an der Anfurt der grossen Küsten findet. Man fährt durch die Stadt, man sieht Kasinos, Badepaläste, fürstliche Gartenhäuser, die mit den Farben und dem Wappen Hollands verziert sind; man erklettert die Düne und steigt dann ziemlich schwerfällig wieder hinunter, um an die Küste zu gelangen. Vor sich hat man die Nordsee, flach, grau, in der Ferne verschwimmend und wellengekräuselt. Wer ist nicht alles hierhergewandert oder hat diesen Anblick im Bilde genossen! Man denkt an Ruysdael, van Goyen und van de Velde. Man findet schnell ihren Gesichtspunkt wieder. Ich könnte genau den Platz feststellen, wo sie gesessen haben, als wär' ihre Spur seit zwei Jahrhunderten dort eingedrückt: das Meer ist zur linken, die sich staffelförmig erhebende Düne senkt sich zur rechten, stuft sich ab, wird schwächer und geht weich in den ganz blassen Horizont über. Das Gras ist matt, die Düne fahl, der Strand farblos, das Meer milchicht, der Himmel seidig, wolkig, ausserordentlich luftig, gut gezeichnet, gut modelliert und gut gemalt, wie man ihn früher malte.

Selbst bei Flut ist der Strand endlos. Wie einst, so bilden auch heute noch die Spaziergänger darauf sanfte oder lebhafte, sehr reizvolle Flecken. Jedes Schwarz wird gewichtig, jedes Weiss saftig, einfach und kräftig. Das Licht ist übermächtig, und das Bild doch glanzlos; nichts ist mehr buntfarbig, das Ganze ist düster. Das Rot ist die einzige lebhafte Farbe, die ihre Wirksamkeit behält in dieser erstaunlich gedämpften Tonleiter, deren Noten

so reich sind, deren Tonalität so ernst bleibt. Man sieht Kinder, welche spielen, umherstapfen, in die Wellen gehen, Höhlen und Löcher in den Sand graben; Frauen in leichten, schmucklosen Kleidern, viel weisses Frou-Frou, mit blassem Blau oder zartem Rosa getönt, aber gar nicht so, wie man sie heute malt, vielmehr so, wie man sie besonnen und massvoll malen würde, wenn Ruysdael und van de Velde da wären, um uns zu beraten. Nasse Boote am Strande mit ihrem feinen Takelwerke, ihren schwarzen Masten, ihrem massiven Rumpfe erinnern Zug für Zug an die alten, braungetönten Skizzen der besten Marinezeichner; und wenn eine Badekabine vorüberrollt, so denkt man an die von sechs Apfelschimmeln gezogene Karosse des Prinzen von Oranien.

Man erinnere sich nur an einige naive Bilder der holländischen Schule, und man kennt Scheveningen; es ist noch, was es einst war. Das moderne Leben hat nur die Nebendinge geändert; jedes Zeitalter bringt neue Menschen, führt seine Moden und Gewohnheiten ein. Was bedeutet das? Kaum einen eigentümlichen Akzent in den Umrissen. Einst gab es Bürger, heute gibt es Touristen; aber immer bleiben es nur kleine, malerische Flecken, die sich bewegen und ändern, flüchtige Erscheinungen, die von Jahrhundert zu Jahrhundert aufeinanderfolgen zwischem dem grossen Himmel, dem grossen Meere, der endlosen Düne und dem aschgrauen Sande.

Währenddessen schlug dieselbe Flut, die so oft von den Malern studiert worden ist, gleichmässig an das unmerklich zu ihr abfallende Gestade, als wollte sie noch stärker in diesem grossen Wunder die ewige Dauer der Dinge bezeugen. Sie schwoll an, rollte und erstarb und behielt immer jenes beständig wiederkehrende, einförmige

Geräusch, das sich nicht um eine Note geändert hat, seitdem die Welt besteht. Das Meer war leer. Ein Gewitter ballte sich weithin und überspannte den Himmel mit starren, grauen, regungslosen Wolken. Heute abend werden Blitze leuchten, und morgen würden, wenn sie noch lebten, Willem van de Velde und Ruysdael, der den Wind nicht fürchtete, und Bakhuis, der nur den Wind gut darzustellen wusste, hierherkommen, um die Dünen in ihrer schauerlichen Stimmung zu beobachten und die Nordsee in ihrem Zorne.

Ich bin auf einem andern Wege zurückgekehrt, indem ich am neuen Kanal bis zur Prinzengracht entlang gefahren bin. Es waren Rennen auf der Maliebaan gewesen. Die Menge stand noch unterm Schutze der Bäume, in voller Masse gegen den dunklen Vorhang des Laubes, als wenn der tadellose Rasen der Rennbahn ein sehr seltener Teppich wäre, den man nicht niedertreten dürfte.

Etwas weniger Gewühl, einige schwarze Landauer unter dem Hochwalde, und ich könnte eins jener hübschen Bilder von Paul Potter schildern, die ich eben vor Augen hatte, die so geduldig, wie mit der Nadel gestickt, so kunstreich in blaugrüne Halbtöne gebadet sind, so wie er sie in den Tagen tiefer Arbeit gemalt hat.

II.

Die holländische Schule beginnt mit den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Wenn man die Daten nur ein wenig änderte, so könnte man ihren Geburtstag bestimmen.

Sie ist die letzte unter den grossen Schulen, vielleicht die ursprünglichste, jedenfalls die lokalste. Zur selben Stunde, unter den gleichen Umständen sieht man eine doppelte, ganz parallele Tatsache entstehen: einen neuen Staat und eine neue Kunst. Der Ursprung der holländischen Kunst, ihr Charakter, ihr Ziel, ihre Mittel, das Zeitgemässe ihrer Erscheinung, ihr rasches Wachstum, ihr Physiognomie ohne Vorgänger, und besonders die plötzliche Art, wie sie gleich nach einem Waffenstillstande geboren wurde, zugleich mit der Nation selbst und gleich der lebendigen und natürlichen Blüte eines Volkes, das so glücklich war zu leben und begierig, sich kennen zu lernen, — alles das ist oftmals aufs genaueste und beste auseinandergesetzt worden. Darum werde ich den geschichtlichen Teil des Gegenstandes nur obenhin berühren, damit ich schneller zu dem mir wichtigen Punkte gelange.

Holland hatte niemals viele nationale Maler besessen, und vielleicht verdankt es gerade diesem Mangel, dass es sich später eine so grosse Zahl von Malern zurechnen durfte, denen nichts Fremdes anhaftete. Solange es mit Flandern verschmolzen war, übernahm es Flandern, für Holland zu denken, zu erfinden und zu malen. Holland hat weder einen van Eyck, noch einen Memling, noch auch einen Roger van der Weyden gehabt. Einen Augenblick lang überstrahlte es ein Widerschein der Schule von Brügge; es kann sich rühmen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts in dem Maler-Radierer Lucas van Leyden ein bodenständiges Genie hervorgebracht zu haben; aber

Lucas van Leyden machte keine Schule: dieser Glanz holländischen Lebens erlosch mit ihm. Ebenso ging Dirk Bouts von Haarlem langsam im Stile und in der Manier der frühen flämischen Schule unter; ebenso wie auch Mostaert, Scorel, Heemskerk, trotz aller guten Eigenschaften, keine individuellen Talente sind, die einem Lande Eigenart und Charakter verleihen könnten.

Übrigens hatte gerade der italienische Einfluss alle die berührt, die einen Pinsel hielten, von Antwerpen bis nach Haarlem, und dieser Grund kam zu den anderen hinzu, um die Grenzen zu verwischen, die Schulen zu vermengen und die Nationalität der Maler auszulöschen. Von Jean Scorel waren keine Schüler mehr am Leben. Der letzte und berühmteste, der grösste Porträtmaler, mit dem Holland, ausser mit Rembrandt und neben Rembrandt, prunken kann, jener Kosmopolit von so geschmeidiger Natur, so männlichen Anlagen, von so schöner Erziehung, so wechselndem Stile, aber starkem Talente, der übrigens von seiner Herkunft nichts erhalten hatte, nicht einmal seinen Namen, Anton Mor, oder vielmehr Antonio Moro, Hispaniarum regis pictor, wie er sich titulierte, war tot seit 1588. Die noch lebten, waren gar keine Holländer mehr, hatten keine Organisation und waren nicht fähig, die Schule zu erneuern: es waren der Stecher Goltzius, Cornelis von Haarlem, der Michelangelo kopierte, Blomaert, der Correggio nachahmte, Mierevelt, ein guter physiognomischer Maler, klug, korrekt, bündig, etwas kalt, der gut seiner Zeit, aber wenig seinem Lande entsprach, und der doch der einzige Nicht-Italiener und — was bemerkenswert ist — ein Porträtist war.

Es lag im Schicksal Hollands, zu lieben, was einander ähnlich ist, immer wieder auf diese Liebe zurückzukommen, sich im Porträt zu überleben und zu retten.

Als nun das Ende des 16. Jahrhunderts nahte und die Porträtisten einen Stamm bildeten, da blühten oder bildeten sich auch andere Maler. Von 1560—1597 bemerkt man eine ziemlich grosse Zahl dieser Neugeborenen; es ist schon wie ein halbes Erwachen. Dank der grossen Mannigfaltigkeit und folglich auch grossen Fähigkeit der verschiedenen Richtungen entfalten sich die inneren Triebe ihren Bestrebungen gemäss, und der viel begangenen Wege gibt es immer mehr. Man strengt sich an, man versucht sich in allen Arten, in allen Tonleitern; man teilt sich in „helle" und in „braune" Schule: die helle wird von den Zeichnern verteidigt, die braune von den Koloristen geweiht und von dem Italiener Caravaggio beraten. Man tritt in das Gebiet des Malerischen ein, man arbeitet daran, das Halbdunkel in Regeln zu bringen. Palette und Hand emanzipieren sich. Rembrandt hat schon seine direkten Vorläufer. Das eigentliche Genrebild entwickelt sich aus dem Historienbilde; man ist schon nahe an dem endgültigen Ausdrucke der modernen Landschaft. Schliesslich ist eine beinahe historische und tiefnationale Genremalerei erwachsen: das bürgerliche Bild; und mit dieser Errungenschaft, der ausdrücklichsten von allen, endet das 16. und beginnt das 17. Jahrhundert. In dieser Gattung grosser Bilder mit zahlreichen Porträts, der „Doelen" oder „Regenten-stukken", wie die genaue Benennung dieser speziell holländischen Werke lautet, sollte man etwas Andersgeartetes finden, aber doch nichts Besseres schaffen.

Hier liegen, wie man sieht, die Keime der Schule, die aber noch keine Schule ist. Das Talent fehlt keineswegs, es ist im Überfluss vorhanden. Unter diesen Malern, die sich bekanntmachen und diese entscheidende Wendung nehmen, gibt es gescheite Künstler; sogar ein oder zwei grosse Maler sollten erstehen. Moreelse, der von

Mierevelt ausgeht, Jean Ravesteyn, Lastman, Pinas, Frans Hals, ein unbestreitbarer Meister, Poelemburg, van Schotten, van de Venne, Theodor de Keyser, Honthorst, der alte Cuyp, endlich Esaias van de Velde und van Goyen — ihr Name steht auf dem Geburtsregister des einen Jahres 1697. Ich führe diese Namen ohne weitere Erläuterungen an. Man erkennt leicht in dieser Liste diejenigen, deren sich die Geschichte entsinnen sollte; vor allem unterscheidet man auch die Bestrebungen, die sie für sich persönlich repräsentieren, und die kommenden Meister, welche sie ankündigen, und man begreift daraus, was Holland noch fehlte, und was es unerlässlich besitzen musste, wenn es nicht Gefahr laufen wollte, sich diese schönen Hoffnungen entgleiten zu lassen.

Der Zeitpunkt war kritisch. Hier keine wirklich gesicherte politische Existenz und folglich alles übrige in den Händen des Zufalls; in Flandern dagegen dasselbe Erwachen, und zwar mit jenen Sicherheiten für die Lebensbedürfnisse, die Holland noch nicht im entferntesten erreicht hatte. In Flandern war ein Überfluss an schon fertig oder ziemlich gebildeten Malern. In derselben Zeit wollte es eben eine andere Schule bilden, die zweite in kaum mehr als hundert Jahren, ebenso glänzend wie die erste, deren Nachbarschaft noch ganz anders gefährlich werden konnte, denn sie war völlig neu und beherrschend. Flandern hatte eine erträgliche Regierung, die besser beraten war, alte Gewohnheiten, eine endgültige und festere Organisation, Traditionen und gesellige Verhältnisse. Zu dem von oben kommenden Antriebe traten noch Luxusbedürfnisse und folglich Kunstbedürfnisse, die aufreizender waren, als je. Mit einem Worte: die energischsten Anregungen und stärksten Gründe führten Flandern dazu, zum zweiten Male ein grosser Mittelpunkt der Kunst zu werden. Es fehlten

ihm nur mehr zwei Dinge: einige Friedensjahre, und die sollte es haben; ein Meister zur Gründung der Schule, und der war gefunden.

In eben diesem Jahre 1609, das über Hollands Los entscheiden sollte, betrat Rubens den Schauplatz.

Alles hing von einem politischen oder militärischen Zufall ab. Geschlagen und unterworfen, war Holland in jedem Sinne unterlegen. Warum noch zwei verschiedene Künste bei ein und demselben Volke und unter ein und derselben Herrschaft? Warum eine Schule in Amsterdam, und was wäre ihre Rolle gewesen in einem Lande, das künftig den italo-flämischen Einflüssen geweiht war? Was wäre aus diesen spontanen, so freien, so ländlichen Talenten geworden, die so wenig für eine staatliche Kunst geschaffen waren? Wenn man auch einräumt, dass Rembrandt hartnäckig eine Malweise vertrat, die er ausserhalb seines eigenen Milieus recht schwer hätte anwenden können, — vermag man ihn sich vorzustellen als Angehörigen der Antwerpener Schule, die immerdar von Brabant bis nach Friesland geherrscht hätte, als einen Schüler von Rubens, wie er für die Kirchen malt, Paläste ausschmückt und von den Erzherzögen ein Jahresgeld bezieht?

Damit das holländische Volk zur Welt kam, damit die holländische Kunst zugleich mit ihm das Tageslicht erblickte, dazu bedurfte es — und darin liegt der Grund, warum die Geschichte dieser beiden so eng zusammenhängt — einer Revolution, welche tief wirkte und glücklich ausging. Ausserdem musste diese Revolution — und das war der beträchtliche Anspruch, den Holland an die Gunst des Schicksals stellte — das Recht, die Billigkeit und Notwendigkeit für sich haben; das Volk musste alles verdienen, was es erlangen wollte, es musste entschlossen, überzeugt, arbeitsam, geduldig, heldenmütig und klug

sein, ohne unnützes Ungestüm, es musste in allen Punkten sich würdig erweisen, sein eigener Herr zu sein.

Man könnte sagen, dass die Vorsehung ihre Augen über diesem kleinen Volke ruhen liess, dass sie seine Beschwerden prüfte, seine Ansprüche abwog, sich seiner Kräfte überzeugte, dass sie entschied, es sei alles der Ordnung gemäss, und dass sie, als der Tag gekommen war, ein einzigartiges Wunder zu seinen Gunsten vollbrachte. Der Krieg bereichert Holland, statt es zu verarmen; der Kampf stärkt, begeistert und erfrischt es, anstatt es zu erschlaffen. Was das Volk gegen so viele physische Hindernisse, gegen das Meer, die Überschwemmung und das Klima getan hatte, das tut es auch gegen den Fremden. Und es gelang ihnen. Was die Holländer vernichten sollte, schlug zu ihrem Heile aus. Nur noch ein Umstand beunruhigt sie, die Sicherheit der Lebensbedingungen; sie unterzeichnen in einer Zeitspanne von dreissig Jahren zwei Verträge, die sie befreien und dann sicherstellen. Um ihre eigene Existenz zu befestigen und ihr den Glanz der glücklichen Zivilisation zu geben, bleibt ihnen nur noch übrig, sofort eine Kunst zu erzeugen, die ihnen die Weihe verleiht, ihnen Ehre einträgt und die sie in vollkommener Weise repräsentiert; und eben diese Kunst sollte das Ergebnis des zwölfjährigen Waffenstillstandes sein. Dieses Ergebnis ist so rasch, so ausdrücklich aus dem politischen Ereignis hervorgegangen, dem es entspricht, dass das Recht, eine nationale und freie Malerschule zu haben, und die Gewissheit, sie am Tage nach dem Friedensschluss zu haben, einen Teil der Friedensbedingungen von 1609 gebildet zu haben scheint.

Augenblicklich macht sich eine Beruhigung fühlbar. Der Windhauch einer günstigern Temperatur ist über die Seelen gezogen, hat den Boden wieder belebt, hat

Keime gefunden, die bereit waren, aufzublühen und hat sie zum Erblühen gebracht. Wie es beim nordischen Frühling geschieht, wo das Wachstum so plötzlich, die Expansion so lebhaft auftritt nach der tödlichen Rauheit eines langen Winters, so ist es ein wahrhaft unerwartetes Schauspiel, wie in so kurzer Zeit von höchstens dreissig Jahren, auf einem so kleinen Raume, auf diesem undankbaren, verlassenen Boden, in der Schwermut dieser Gegend, bei der Unerbittlichkeit der Tatsachen, ein derartiges Hervorblühen von Malern und von grossen Malern sichtbar wird.

Überall und zu gleicher Zeit tritt dieses Schauspiel zutage: in Amsterdam, in Dortrecht, in Leyden, in Delft, in Utrecht, in Rotterdam, Enckhuysen, in Haarlem, mitunter sogar ausserhalb der Grenzen, gleich einer Saat, die über das Feld hinausgefallen ist. Nur zwei haben sich ein wenig in der Stunde verfrüht: van Goyen, der 1596, und Wynants, der 1600 geboren ist. Cuyp stammt aus dem Jahre 1605. Das Jahr 1608, eins der fruchtbarsten, sieht die Geburt von Terborch, Brouwer und Rembrandt innerhalb weniger Monate; Adrian van Ostade, die beiden Both und Ferdinand Bol sind von 1610; van der Helst, Gerard Dow von 1613; Metsu von 1615; Aart van der Neer wurde zwischen 1613 und 1619 geboren; Wouwerman 1620; Weenix, Everdingen und Pynaker 1621, Berghem 1624; Paul Potter brachte das Jahr 1625, Jean Steen das Jahr 1626 zur Berühmtheit; das Jahr 1630 wird für ewige Zeiten denkwürdig, weil es den grössten Landschaftsmaler der Welt, neben Claude Lorrain, hervorgebracht hat: Jakob Ruysdael.

Und ist die Lebenskraft damit erschöpft? Noch nicht. Das Geburtsjahr von Pieter de Hooch ist ungewiss, aber man kann es vielleicht zwischen 1630 und 1635 ansetzen. Hobbema ist ein Zeitgenosse von Ruysdael; van

der Heyden ist von 1637 und van de Velde schliesslich, der letzte unter den Grossen, wurde 1639 geboren. In demselben Jahre, wo dieser verspätete Schössling hervorbricht, ist Rembrandt dreissig Jahre alt, und wenn wir das Jahr 1632, das die „Anatomie" entstehen sah, als mittleres Datum ansetzen, so können wir feststellen, dass dreiundzwanzig Jahre nach der offiziellen Anerkennung der vereinigten Provinzen, abgesehen von einigen Verspäteten, die holländische Schule ihre erste Blüte erreichte.

Erfasst man die Geschichte in diesem Augenblicke, so weiss man, woran man sich zu halten hat in bezug auf die Ziele, den Charakter und die künftige Bestimmung der Schule; aber bevor van Goyen und Wynants den Weg antreten, bevor Terborch, Metsu, Cuyp, Ostade und Rembrandt zuerst gezeigt hatten, was sie zu schaffen beabsichtigten, konnte man sich mit einigem Rechte fragen, was diese Maler zu einem solchen Zeitpunkte, in einem solchen Lande malen würden.

Die Revolution, die das holländische Volk soeben frei, reich und so bereit zu jeder Unternehmung gemacht hatte, nahm ihm das, was überall sonst das lebenbedingende Element der grossen Schulen bildet. Sie brachte eine Änderung des Glaubens, unterdrückte die Bedürfnisse, beschränkte die Gewohnheiten, machte die Mauern kahl, schaffte sowohl die Darstellung der antiken Fabeln ab, wie die des Evangeliums, beseitigte kurzweg die grossen Unternehmungen des Geistes und der Hand, desgleichen die kirchlichen und dekorativen, das heisst, die umfangreichen Bilder. Niemals hat ein Land seine Künstler vor eine so eigenartige Alternative gestellt und sie nachdrücklicher genötigt, originelle Männer zu sein oder überhaupt nicht zu sein. Das Problem war dieses: gegeben war ein Volk von Bürgern, praktisch, nicht gerade sehr träumerisch, sehr beschäftigt, ohne jede mystische

Geistesrichtung, antiromanisch, mit unterbrochenen Traditionen, einem Kultus ohne Bilder und sparsamen Gewohnheiten, — zu finden eine Kunst, die ihm gefiel, deren Angemessenheit ihm begreiflich war und die eine Darstellung seines Lebens lieferte. Ein Schriftsteller unserer Tage, der in dieser Materie sehr klar blickte, hat sehr geistreich bemerkt, dass ein derartiges Volk nur eine sehr einfache und kühne Forderung zu erheben brauchte, die einzige übrigens, die ihm seit fünfzig Jahren beständig Beifall eingetragen hatte: die Forderung, dass sein eigenes Porträt gemalt würde.

Dieses Wort sagt alles. Die holländische Malerei, das merkte man sehr rasch, konnte nur das Porträt von Holland sein, sein äusseres, treues, genaues, vollständiges Bild ohne jede Verschönerung. Das Porträt der Menschen und der Orte, der bürgerlichen Sitten, der Plätze, der Strassen, des flachen Landes, des Meeres und des Himmels, — das musste, auf seine einfachen Elemente zurückgeführt, das Programm sein, das die holländische Schule aufstellte, und das war es vom ersten Tage an bis zu ihrem Verfall.

Scheinbar war nichts einfacher, als die Entdeckung dieser bodenständigen Kunst; solange man die Kunst des Malens ausübte, hatte man jedoch nichts ersonnen, was in gleichem Masse umfassender und neuartiger war.

Mit einem Schlage ist alles verändert in der Art zu konzipieren, zu sehen und wiederzugeben: kein Schein, kein poetisches Ideal, keine Wahl in den Studien, kein Stil und keine Methode. Die italienische Malerei in ihren schönsten Momenten, die flämische Malerei in ihren vornehmsten Bestrebungen sind zwar keine geschlossenen Bücher, denn man geniesst sie noch; aber es sind tote Bücher, da man sie nicht mehr um Rat fragt.

Es war zur Gewohnheit geworden, hoch und gross zu denken; es gab eine Kunst, die darin bestand, eine Aus-

wahl unter den Dingen zu treffen, sie zu verschönen, zu verbessern, eine Kunst, die mehr im Absoluten als im Relativen lebte, welche die Natur anschaute, wie sie ist, aber sich darin gefiel, sie so zu zeigen, wie sie nicht ist. Alles bezog sich mehr oder weniger auf die menschliche Person, hing von ihr ab, ordnete sich ihr unter und zeichnete nach ihr, weil in der Tat gewisse Gesetze der Proportion und gewisse Attribute, wie Anmut, Kraft, Vornehmheit, Schönheit, die mit viel Gelehrsamkeit am Menschen studiert und auf bestimmte Regeln zurückgeführt waren, sich auch auf das anwenden liessen, was nicht Mensch war. Daraus ergab sich eine Art universeller Menschlichkeit oder eines vermenschlichten Universums, dessen Vorbild der menschliche Körper in seinen idealen Proportionen war.

Geschichte, Traumgestalten, Glaube, Dogmen, Mythen, Symbole, Sinnbilder — die menschliche Form drückte alles das fast ganz allein aus, soweit es überhaupt durch sie ausgedrückt werden kann. Die Natur existierte nur unbestimmt um diese absorbierende menschliche Gestalt herum. Kaum betrachtete man sie als einen Rahmen, der zurücktreten und von selbst verschwinden musste, sobald der Mensch darin seinen Platz einnahm. Alles war Elimination und Synthese. Da jeder Gegenstand seine plastische Form demselben Ideal entleihen musste, so wich nichts von diesem Gesetze ab. Oder man war, auf Grund dieser Gesetze des historischen Stils, übereingekommen, dass die Flächen beschränkt, die Horizonte kürzer wurden, dass die Bäume sich wiederholten, dass der Himmel weniger wechselnd, die Atmosphäre heller und gleichmässiger und der Mensch sich selbst ähnlicher sein sollte, öfter nackt als bekleidet, im allgemeinen von vollkommener Gestalt, schönem Gesicht, damit er besser in seiner Rolle herrschen konnte, die er spielen musste.

Jetzt aber ist die Aufgabe einfacher. Es handelt sich darum, jedem Gegenstande Interesse entgegenzubringen, den Menschen wieder an seinen gebührenden Platz zu stellen und im Notfalle sich ohne ihn zu behelfen.

Der Augenblick ist gekommen, wo man weniger denken, weniger hoch zielen, genauer betrachten, schärfer beobachten und ebensogut, aber anders malen muss. Es ist die Malerei für die Menge, für den Bürger, den Mann der Arbeit, den Parvenü; die Malerei für den ersten Besten, die ganz für ihn und von ihm geschaffen wird. Es handelt sich darum, demütig vor demütigen Dingen zu werden, klein vor kleinen, subtil vor subtilen; sie alle ohne Ausnahme oder Geringschätzung aufzunehmen, vertraulich in ihr Vertrauen und liebevoll in ihr Wesen einzudringen: es ist Sache des Mitempfindens, der aufmerksamen Neugierde und der Geduld. Künftighin wird das Genie darin bestehen, nichts voreilig zu entscheiden, nicht zu wissen, was man weiss, sich von seinem Modell überraschen zu lassen, und sich nur von ihm die Antwort zu erbitten, wie es dargestellt sein will. Niemals soll man verschönern, niemals veredeln, niemals glätten; das ist ebenso eine Lüge, wie eine unnütze Arbeit. Gibt es nicht in jedem Künstler, der dieses Namens würdig ist, ein gewisses Etwas, das ihm von Natur und ohne Anstrengung diesen Weg zeigt?

Selbst, wenn man die Grenzen der sieben Provinzen nicht überschreitet, wird das Beobachtungsfeld ohne Schranken sein. Wer einen Winkel der nordischen Erde mit ihren Wassern, Gehölzen und Meereshorizonten darstellt, der stellt in der Tat einen Abriss des Universums dar. In seinen Zusammenhängen mit dem Geschmack und den Instinkten derer, die zu beobachten verstehen, wird das kleinste Stück Land, wenn es sorgfältig studiert

ist, eine unerschöpfliche Fundgrube, reich bewegt wie das Leben, ebenso fruchtbar in Gefühlen, wie das Menschenherz fruchtbar ist in den verschiedenartigsten Gefühlen. Die holländische Schule kann während eines Jahrhunderts wachsen und arbeiten; Holland wird genug Reichtum haben, um die unermüdliche Wissbegierde seiner Maler zu befriedigen, solange ihre Liebe zu dem Lande nicht erlischt.

Ohne die Weideplätze und die Polder zu verlassen, finden sie genug, um alle Neigungen zu befriedigen. Sie finden Dinge, die für zarte oder grobe Menschen geschaffen sind, für schwermütige oder leidenschaftliche, für solche, die gern lachen und für solche, die gern träumen. Es gibt düstere Tage und fröhlichen Sonnenschein; ein Meer, das bald glatt und glänzend, bald stürmisch und schwarz ist; es gibt die Weideplätze mit den Pächtereien, den Strand mit seinen Schiffen, und fast immer eine bewegte Luft, die über den weiten Räumen hin sichtbar ist, immer die kräftigen Brisen vom Zuidersee, welche die Wolken auftürmen, die Bäume niederbeugen, welche Licht und Schatten spielen lassen und die Mühlen drehen. Dazu kommen die Städte und das Leben im Hause und ausserhalb des Hauses, die Kirmsen, die wüsten Sitten und die guten und vornehmen; das Elend im Leben der Armen, die Schrecken des Winters, der Müssiggang in den Kneipen bei Tabak, Bierkrügen und scherzenden Dirnen, die verdächtigen Geschäfte und Orte in allen Abstufungen — und auf der andern Seite die Sicherheit im Hauswesen, die Wohltaten der Arbeit, der Überfluss auf den fruchtbaren Feldern, die Süssigkeit des Lebens unter freiem Himmel nach getaner Arbeit, die Reiteraufzüge, die Mittagsruhe, die Jagden. Dann noch das öffentliche Leben, die bürgerlichen Zeremonien, die bürgerlichen Banketts, und

man hat die Elemente einer ganz neuen Kunst mit Themen, die so alt sind wie die Welt.

Daher rührt die harmonische Einheit im Geiste der Schule und die erstaunlichste Mannigfaltigkeit, die jemals in ein und derselben Geistesart entstanden ist.

Die Schule in ihrer Gesamtheit wird als „Genre" bezeichnet. Zergliedert man sie, so begegnet man da den Malern der „Konservation", der Landschaft, des Tierstücks, des Seestücks, des offiziellen Bildes, des Stillebens, der Blumen, und in jeder Gattung beinahe ebensovielen Unterarten wie Temperamenten, vom nur malerischen bis zum begrifflichen Bilde, von den Kopisten bis zu den selbständig Erfindenden, von den Umherreisenden bis zu den Sesshaften, von den Humoristen, welche die menschliche Komödie erheitert und fesselt, bis zu denen, die sie fliehen, von Brouwer und Ostade bis zu Ruysdael, von dem kaltblütigen Paul Potter bis zu dem unruhigen Spötter Jean Stern, von dem geistvollen und fröhlichen van de Velde bis zu dem mürrischen und grossen Denker, der, ohne abseits zu leben, mit keinem von ihnen Verkehr pflegt, keinen wiederholt und sie doch alle zusammenfasst, der anscheinend seine Zeit, sein Land, seine Freunde, sich selbst gemalt hat, und der im Grunde nur unbekannte Winkel der menschlichen Seele malte: ich meine Rembrandt.

Wie der Gesichtspunkt, so ist der Stil, und wie der Stil, so auch die Methode. Scheidet man Rembrandt aus, der eine Ausnahme in seinem Lande, wie in den anderen Ländern bildet, in seiner Zeit, wie in allen Zeiten, so bemerkt man nur einen Stil und eine Methode in den holländischen Ateliers. Das Ziel ist, nachzuahmen, was existiert; Liebe zu wecken für das, was man nachahmt; einfache, lebhafte und richtige Empfindungen klar zum Ausdruck zu bringen. Der

Stil musste also die Einfachheit und Klarheit eines Prinzips haben: Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit sind für ihn Gesetz und Verpflichtung. Seine erste Bedingung besteht darin, vertraut, natürlich und ausdrucksvoll zu sein; er geht aus einer Gesamtheit geistiger Qualitäten hervor: der Naivität, dem geduldigen Willen, der Redlichkeit. Man könnte von häuslichen Tugenden reden, die aus dem Privatleben in die Technik der Kunst übertragen sind und die in gleicher Weise dazu dienen, sich gut zu benehmen und gut zu malen. Wenn man von der holländischen Kunst das wegnimmt, was man Rechtschaffenheit nennen könnte, so würde man ihr Lebenselement nicht mehr verstehen, und es wäre nicht mehr möglich, ihren geistigen Inhalt und ihren Stil zu definieren. Aber wie es in einem durchaus praktischen Leben Triebkräfte gibt, welche die Art der Betätigung adeln, so kann man in dieser für so positiv gehaltenen Kunst, in diesen Malern, die in der Mehrzahl nur für kurzsichtige Kopisten gehalten werden, eine Höhe und Güte der Seele finden, eine zärtliche Liebe für das Wahre, eine herzliche Zuneigung zum Wirklichen, die ihren Werken einen Wert verleihen, den die Dinge an sich nicht zu haben scheinen. Daher rührt ihr Ideal, ihr ein wenig verkanntes, ziemlich missachtetes Ideal, das doch unzweifelhaft für den besteht, der es wirklich zu erfassen, und das sehr anziehend für den ist, der es zu geniessen versteht. Manchmal macht ein Körnchen wärmerer Empfindsamkeit Denker aus diesen Malern, sogar Dichter; bei Gelegenheit werde ich noch sagen, auf welche Stufe in unserer Kunstgeschichte ich die Eingebung und den Stil eines Ruysdael stelle.

Die Grundlage dieses aufrichtigen Stils und die erste Wirkung dieser Redlichkeit ist die Zeichnung, die vollendete Zeichnung. Jeder holländische Maler, der nicht

untadelig zeichnet, wird verachtet. Sie gleichen Paul Potter, dessen Genie darin besteht, Massregeln zu ersinnen, nach dem Schnitte zu arbeiten. Übrigens hatte Holbein auf seine Weise auch nichts anderes getan, was ihm inmitten oder ausserhalb aller Schulen einen fast einzigartigen Ruhm begründete. Jeder Gegenstand soll, dem Interesse gemäss, das er bietet, in seiner Form geprüft und gezeichnet werden, bevor er gemalt wird. In dieser Beziehung ist nichts sekundär. Ein Gelände mit seinen Ausbiegungen, eine Wolke in ihrer Bewegung, eine Bauart mit ihren prospektivischen Gesetzen, ein Gesicht mit seiner Eigenart, seinen unterscheidenden Zügen, seinem vorübergehenden Ausdruck, eine Hand in ihrer Gebärde, ein Kleid in seinem alltäglichen Falle, ein Tier in seiner Haltung, seinem Knochengerüst, mit dem intimen Charakter seiner Rasse und seiner Instinkte, — all das hat mit derselben Berechtigung Anteil an dieser ausgleichenden Kunst und geniesst sozusagen dieselben Rechte angesichts der Zeichnung.

Jahrhundertelang glaubte man, und man glaubt es noch heute in vielen Schulen, dass es genügt, luftige Töne auf der Leinwand auszubreiten und sie bald mit Blau, bald mit Grau abzuschattieren, um die Grösse des Raums, die Höhe des Zeniths und die regelmässigen Veränderungen der Atmosphäre zum Ausdruck zu bringen. Man bedenke nun, dass in Holland ein Himmel oft die Hälfte des Bildes ausmacht, mitunter das ganze Bild, und dass man von diesem Punkte aus das jeweilige Interesse an dem Bilde ermessen kann. Der Himmel muss bewegt sein und uns davontragen, er muss sich erheben und uns mit fortreissen; die Sonne muss untergehen, der Mond aufsteigen, es muss wirklich Tag, Abend und Nacht, warm oder kalt sein; man muss frösteln, man muss sich daran erfreuen, sich daran sammeln. Wenn man auch

die Zeichnung, die sich mit solchen Problemen befasst, nicht als die vornehmste von allen ansieht, so kann man sich doch wenigstens überzeugen, dass sie nicht ohne Tiefe und Verdienst ist. Und wenn man an dem Können und dem Genie eines Ruysdael und van der Neer zweifeln sollte, so brauchte man nur in der ganzen Welt einen Maler zu suchen, der einen Himmel malt, so wie sie, der gleich ihnen so viel Dinge sagt und sie so gut sagt. Überall ist es dieselbe Zeichnung, gedrängt, gesammelt, genau, natürlich, naiv, welche die Frucht täglicher Beobachtungen zu sein scheint und die, wie ich schon betonte, von Können zeugt und nicht von Wissen.

Ein Wort kann den eigenartigen Reiz dieser unbefangenen Wissenschaft, dieser Erfahrung ohne Pose, das unstreitige Verdienst und den wahren Stil dieser gesunden Köpfe zusammenfassen: man sieht unter ihnen stärkere oder schwächere Maler; aber man entdeckt keinen einzigen Pedanten.

Was ihre Palette betrifft, so ist sie so viel wert wie ihre Zeichnung; ist nicht mehr und nicht weniger wert, und daher rührt die vollkommene Einheitlichkeit ihrer Methode. Alle holländischen Maler malen auf gleiche Art, und niemand malte und malt je wie sie. Betrachtet man genau einen Teniers, einen Breughel, einen Paul Bril, so wird man, trotz gewisser Ähnlichkeiten des Charakters und fast ähnlicher Ziele, doch bemerken, dass weder Paul Bril, noch Breughel, noch selbst Teniers, der am meisten Holländer unter den Flamen war, die holländische Erziehung genossen hat.

Jede holländische Malerei ist äusserlich an einigen sehr eigentümlichen Zügen zu erkennen. Sie ist von kleinem Format, von kräftiger und reiner Farbe, von konzentrierter Wirkung, in gewissem Sinne konzentrisch. Es ist eine Malerei, die Aufmerksamkeit und Ordnung

zeigt, die eine gesetzte Hand beweist und andauernde Arbeit, die eine vollkommene Andacht voraussetzt und sie auch denen einflösst, die sie studieren. Der Geist hat sich gesammelt, um sie zu konzipieren; der Geist sammelt sich, um sie zu verstehen. Man kann leicht erkennen, wie die äusseren Gegenstände auf das Auge des Malers wirken, und wie sein Auge auf sein Gehirn wirkt. Keine Malerei gibt eine klarere Vorstellung von jenem dreifachen und verschwiegenen Vorgange: fühlen, nachdenken und gestalten. Keine ist auch kondensierter, weil keine mehr Dinge auf einem so kleinen Raume zusammenschliesst; keine ist gezwungen, so viel in einem so kleinen Rahmen zu sagen. Daher nimmt alles eine bestimmtere, gedrängtere Form, eine grössere Wichtigkeit an. Die Farbe ist kräftiger, die Zeichnung intimer, die Wirkung zentraler, das Interesse beschränkter. Niemals geht ein Bild in die Breite, niemals wagt es, sich mit dem Rahmen zu verschmelzen oder aus ihm herauszutreten. Man muss schon die Unkenntnis oder die völlige Unbefangenheit von Paul Potter haben, um so wenig Sorgfalt auf diese organische Wirkung des Bildes zu verwenden, die ein Grundgesetz in der Kunst seines Landes zu bilden scheint.

Alle holländische Malerei ist konkav; ich will damit sagen, dass sie sich zusammensetzt aus Linien, die um einen besonders vorteilhaften Punkt beschrieben sind, und aus Schatten, die um ein beherrschendes Licht kreisen. All das ist kugelförmig gezeichnet, gemalt, belichtet, mit kräftiger Basis, mit zurückweichender Höhe und abgerundeten Ecken, die nach dem Mittelpunkte zustreben; daraus folgt, dass sie in die Tiefe wirkt, und dass das Auge einen weiten Weg bis zu den dargestellten Gegenständen zurückzulegen hat. Keine Malerei führt mit grösserer Sicherheit von der ersten Ebene zur

letzten, vom Rahmen zum Horizonte. Man wohnt darin, geht darin herum, blickt bis in die Tiefe, man ist versucht, den Kopf zu heben, um den Himmel zu betrachten. Alles läuft auf folgende Wirkung hinaus: Genauigkeit der Luftperspektive, die vollkommene Beziehung der Farben und Werte auf die Ebene, welche der Gegenstand einnimmt. Jede Malerei, die anders ist als diese Schule der Höhenwirkung, der durchscheinenden Luft, der Fernwirkung, gibt ein Abbild, das glatt erscheint, als wäre es nur horizontal auf die Leinwand gesetzt. Mit wenigen Ausnahmen stammt Teniers in seinen Freilichtbildern mit ihren hellen Tönen von Rubens ab; von ihm hat er den Geist, die Leidenschaft, den etwas oberflächlichen Auftrag und die mehr graziöse als intime Arbeitsweise; um mich eines kräftigern Ausdrucks zu bedienen: er dekoriert, aber malt nicht mit Eindringlichkeit.

Ich habe noch nicht alles gesagt, aber ich höre auf. Wenn ich Vollständigkeit erstrebte, müsste ich jedes Element dieser so einfachen und so zusammengesetzten Kunst, eins nach dem andern, durchprüfen. Ich müsste die holländische Palette studieren, ihre Grundlage, ihre Hilfsmittel, ihre Ausdehnung, ihre Anwendung prüfen, ich müsste wissen und sagen können, warum sie so einfach, fast monochrom ist und doch so reich in ihren Ergebnissen, allen gemeinsam und doch verschiedenartig; warum die Lichter so selten und beschränkt sind, die Schatten dagegen überwiegen, welches das Grundgesetz dieser Beleuchtung ist, die den natürlichen Gesetzen widerspricht, besonders in freier Luft; und es wäre interessant, festzustellen, wieviel Kunst diese so durchaus gewissenhafte Malerei in sich schliesst, wieviel Kombinationen, Notwendigkeiten und fast immer geistreiche Systeme.

Dazu käme schliesslich noch: die Geschicklichkeit im rein Handwerklichen, die Sorgfalt, die ausserordentliche Sorgfalt, die Anwendung der glatten Oberfläche, der dünne Farbenauftrag, der Glanz der Farben, ihr Schimmern wie Metall und köstliche Steine. Man müsste untersuchen, wie diese vortrefflichen Meister die einzelnen Wirkungen ihres Werkes berechneten, ob sie auf hellen oder dunklen Grund malten, ob sie, nach dem Beispiele der primitiven Schulen, die Farben verrieben oder aufeinandersetzten.

Alle diese Fragen, besonders die letzte, sind Gegenstand mannigfacher Vermutungen gewesen und sind doch niemals völlig geklärt und gelöst worden.

Aber diese raschen Notizen sind weder eine tiefgehende Studie, noch eine Abhandlung, noch überhaupt eine Vorlesung. Die Vorstellung, die man sich gewöhnlich von der holländischen Malerei macht, und die ich zusammenzufassen bemüht war, genügt, um sie klar von den anderen zu unterscheiden, und die Vorstellung, die man sich gleicherweise vom holländischen Maler vor seiner Staffelei macht, ist richtig und in jedem Punkte ausdrucksvoll. Man stellt sich einen aufmerksamen, etwas gebeugten Maler vor, mit seiner ganz neuen Palette, mit hellen Ölfarben, mit sauberen und feinen Pinseln, mit nachdenklicher Miene, vorsichtiger Hand, der bei halbem Tageslichte malt und vor allem ein Feind des Staubes ist. Und beurteilt man sie nicht alle nach Gerard Dow oder Mieris, so ist das Bild ähnlich. Sie waren vielleicht weniger zaghaft, als man glaubt, und lachten ein wenig ungezwungener, als man bei ihnen vermutet. Das Genie überstrahlte seine trefflichen Kameraden keineswegs so erheblich in der gewerblichen Rangordnung. Van Goyen und Wynants hatten seit Beginn des Jahrhunderts bestimmte Gesetze festgelegt. Diese Lehren

hatten sich von den Meistern auf die Schüler übertragen, und hundert Jahre lang haben sie, ohne jede Abschweifung, auf dieser Grundlage ihr Leben aufgebaut.

III.

Heute abend war ich etwas ermüdet, weil ich so viele Gemälde angesehen, bewundert und darüber mit mir selbst disputiert habe; darum bin ich am Ufer des Vidjver spazierengegangen.

Als der Tag sich neigte, kam ich an, und lange hab ich dort geweilt. Es ist ein eigenartiger Ort in grosser Einsamkeit, nicht ohne Melancholie, wenn man als Fremder zu solcher Stunde hierherkommt, und wenn einen die Gefolgschaft der heiteren Jahre verlassen hat. Man stelle sich ein grosses Bassin vor zwischen starren Kais und schwarzen Palästen. Zur rechten eine bepflanzte, verlassene Promenade, jenseits verschlossene Häuser; zur linken der „Binnenhof", der ins Wasser ragt, mit seiner Backsteinfassade, seinem Schieferdache, seinem grämlichen Aussehen, seiner Physiognomie, die aus anderen Zeiten herrührt und doch für alle Zeiten passt, mit seinen tragischen Erinnerungen, mit jenem gewissen Etwas, das den historischen Orten eigen ist. Fern die Turmspitze der Kathedrale, die sich in den nördlichen Himmel verliert, schon umkühlt von der Nacht und wie eine leichte, farblose Tuschezeichnung sichtbar; im Teiche eine grünende Insel und zwei Schwäne, die sanft im Schatten der Ufer dahingleiten und feine Streifen nach sich ziehen; darüber Wasserschwalben, die rasch und hoch die Abendluft durchschneiden. Völliges Schweigen, tiefe Ruhe, gänzliches Vergessen der gegenwärtigen und vergangenen Dinge. Scharfumrissene, aber farblose Reflexe tauchen bis zum Grunde der schlafenden Wasser mit jener fast erstorbenen Unbeweglichkeit, welche den Erinnerungen eigen ist, die das ferne Leben in einem zu dreiviertel erloschenen Gedächtnis eingezeichnet hat.

Ich betrachtete das Museum, das „Mauritshuis“, das die Südecke des Vijver bildet und an dieser Stelle die schweigsame Linie des Binnenhofs begrenzt, dessen violette Backsteinmauern am Abend tieftraurig wirken. Dasselbe Schweigen, dasselbe Dunkel, dieselbe Verlassenheit umhüllt all die geisterhaften Gestalten, die im Statthalterpalaste oder im Museum wohnen. Ich dachte an das, was das Mauritshuis enthält, und ich dachte an das, was sich im Binnenhofe ereignet hat. Dort Rembrandt und Paul Potter, aber hier Wilhelm von Oranien, Barneveldt, die Brüder de Witt, Moritz von Nassau, Heinsius, — um nur die denkwürdigsten Namen zu nennen. Dann noch die Erinnerungen an die Generalstaaten, diese vom Lande und im Lande, aus den klarsten, umsichtigsten, widerstandsfähigsten, tapfersten Männern gewählte Versammlung, diesen lebendigen Teil, diese Seele des holländischen Volkes, die in diesen Mauern lebte, sich stets erneuerte, sich selbst gleich und immer beharrlich blieb, die während der fünfzig stürmischsten Jahre, die Holland gekannt hat, dort ihren Sitz hatte, die Spanien und England standhielt, die Ludwig XIV. die Bedingungen diktierte und ohne die weder Wilhelm, noch Moritz, noch seine grossen Rats-Pensionäre irgend etwas gewesen wären.

Morgen vormittag um zehn Uhr werden einige Pilger an die Pforte des Museums klopfen. Zu derselben Stunde wird niemand im Binnenhofe oder im Buitenhofe sein, und niemand, glaub' ich, wird den Rittersaal besuchen, wo es so viele Spinngewebe gibt, das heisst: wo es gewöhnlich so einsam ist.

Glaubt man daran, dass der Ruhm, der, wie man sagt, Tag und Nacht auf geweihten Stätten wacht, hier herniedersteigt und sich irgendwo niederlässt, — wo wird er in seinem Fluge wohl innehalten? Auf welchem dieser Paläste wird er seine goldenen Flügel falten, seine

ermatteten Flügel? Über dem Palaste der Generalstaaten? Auf dem Hause von Potter und Rembrandt? Welch sonderbare Verteilung von Gunst und Vergessenheit! Woher rührt eine so grosse Liebhaberei für ein Bild und ein so geringes Interesse für ein grosses politisches Leben? Es gab hier starke Politiker, grosse Bürger, Revolutionen, Staatsstreiche, Foltern, Martyrien, Streitigkeiten, Zerwürfnisse, all das, was sich ereignet, wenn ein Volk geboren wird, wenn dieses Volk einem andern Volke angehört, von dem es sich loslöst, einer Religion, die es umwandelt, einem europäischen politischen Staate, von dem es sich trennt und der es zu verdammen scheint durch die einzige Tatsache, dass es sich von ihm trennt. All das erzählt die Geschichte; erinnert sich das Land daran? Wo finden wir das lebendige Echo dieser ungewöhnlichen Erregungen?

Zu derselben Zeit malte ein ganz junger Mensch einen Stier auf einer Weide; ein anderer, der sich einem Arzte seiner Freunde gefällig zeigen wollte, stellte ihn in einem Seziersaale dar, umgeben von seinen Schülern, wie er das Seziermesser in den Arm einer Leiche sticht. Dadurch verliehen sie ihrem Namen, ihrer Schule, ihrem Jahrhundert, ihrem Lande die Unsterblichkeit.

Wem also gebührt unser Dank? Dem Würdigsten, dem Wahrsten, was es auf Erden gibt? Nein. Dem, was uns als das Grösste erscheint? Manchmal. Immer aber dem Schönsten. Was ist nun das Schöne, dieser grosse, bewegende Hebel, dieses grosse Liebende, sozusagen der einzige Reiz der Geschichte? Sollte es sich, mehr als irgend etwas anderes, dem Ideal nähern, auf das der Mensch fast wider seinen Willen die Augen gerichtet hat? Und ist das Grosse nur darum verführerisch, weil es am leichtesten mit dem Schönen zu verwechseln ist? Man muss schon sehr fortgeschritten in der Moral oder

sehr bewandert in der Metaphysik sein, um von einer guten Handlung oder von einer Wahrheit zu sagen, dass sie schön sei. Der einfachste Mensch sagt es von einer grossen Tat. Im Grunde lieben wir von Natur nur das, was schön ist. Die Phantasie wendet sich der Schönheit zu, das Gefühl wird von ihr erregt, alle Herzen eilen ihr entgegen. Wenn man nach dem forschen wollte, von dem sich die Menschheit, als Ganzes betrachtet, am liebsten bezaubern lässt, so würde man sehen, dass es nicht das ist, was sie rührt, noch das, was sie überzeugt, noch was sie erbaut; es ist das, was sie entzückt oder zur Bewunderung reizt.

Daher ist man versucht, von einer historischen Persönlichkeit, wenn sie in ihrem Leben nicht diesem Elemente machtvollen Zaubers Einlass gewährt hat, zu sagen, dass ihr etwas fehlt. Von den Moralisten und den Gelehrten wird sie verstanden, die anderen Menschen kennen sie nicht. Ereignet sich das Gegenteil, so ist ihr Andenken gerettet. Ein Volk verschwindet mit seinen Gesetzen, seinen Sitten, seiner Politik, seinen Eroberungen; von seiner Geschichte bleibt nur ein Stück Marmor oder Bronze übrig, und dieser Zeuge genügt. Es gab einen Menschen, der gross war an Verstand, Mut, politischem Sinne und gemeinnützigen Taten: vielleicht würde man seinen Namen nicht mehr kennen, wenn er nicht von der Literatur völlig einbalsamiert worden wäre und wenn ihm seine Freunde nicht ein Standbild errichtet hätten, das er zum Schmucke seiner Tempelgiebel benutzte. Ein anderer war närrisch, leichtfertig, verschwenderisch, sehr geistreich, ausschweifend, mutig zu seiner Zeit: man spricht häufiger, allgemeiner von ihm, als von Solon, Plato, Sokrates, Themistokles. War er weiser, tapferer? Diente er besser der Wahrheit, der Gerechtigkeit, den Interessen seines Landes? Er besitzt vor allem jenen Zau-

ber, dass er leidenschaftlich das geliebt hat, was schön ist: die Frauen, die Bücher, die Bilder und die Statuen. Ein anderer war ein unglücklicher General, ein mittelmässiger Politiker, ein unbesonnener Regent; aber er hatte das Glück, eine der verführerischsten Frauen zu lieben, welche die Geschichte nennt, und diese Frau war, so sagt man, die Schönheit selbst.

Gegen zehn Uhr fiel ein Regen. Die Nacht war hereingedunkelt; der Teich spiegelte nur noch kaum merklich, wie ein Rest zarter Dämmerung, der sich in einem Winkel der Stadt verlor. Die Gestalt des Ruhmes ist nicht erschienen. Ich weiss, was man gegen ihre Auszeichnungen einwenden kann, aber meine Absicht ist es nicht, über sie zu richten.

IV.

Eines setzt uns in Erstaunen, wenn wir die geistige Grundlage der holländischen Kunst studieren, nämlich der völlige Mangel dessen, was wir heute ein „Sujet“ nennen.

Seit dem Tage, an dem die Malerei aufhörte, von Italien ihren Stil und ihre poetische Bestimmung, ihren Geschmack für die Historie, für die Mythologie, für die christlichen Legenden zu entleihen, bis zu dem Momente des Niedergangs, wo sie darauf zurückkam — von Blomaert und Poelemberg bis zu Lairesse, Philippe van Dyck und später Troost — verfloss fast ein Jahrhundert, währenddessen die grosse holländische Schule an nichts anderes gedacht zu haben scheint, als gut zu malen. Sie begnügte sich damit, umsichzublicken und begab sich aller Erfindung. Alles Nackte, das in dieser Wiedergabe des wirklichen Lebens nicht am Platze war, verschwand. Man vergass die alte Geschichte und auch die gegenwärtige, und das ist wohl die eigentümlichste Erscheinung. Kaum bemerkt man, gleichsam ertränkt in dieser weiten Umgebung von Genrebildern, ein Bild wie den „Frieden von Münster“ von Terborch, oder einige Geschehnisse aus Seeschlachten, die durch sich beschiessende Schiffe dargestellt sind: zum Beispiel eine „Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen“ (Cuyp, Museum Six), eine „Abfahrt Karls II. aus Scheveningen“ (2. Juni 1660) von Lingelbach, und dieser Lingelbach ist ein trauriger Maler. Die Grossen behandeln niemals solche Vorwürfe. Und abgesehen von den Malern von Seestücken und ausschliesslich militärischen Bildern schien auch kein einziger die Fähigkeit zu haben, sie zu behandeln. Van der Meulen, jener gute Maler, der durch Snayers aus der Antwerpener Schule hervorging, ganz nur Flame, obschon er von

Frankreich adoptiert wurde, von Ludwig XIV. ein Jahresgeld bezog und der Geschichtsmaler unserer französischen Ruhmestaten war, — van der Meulen gab den holländischen Anekdotenmalern ein recht verführerisches Beispiel, dem aber kein einziger nachfolgte. Die grossen bürgerlichen Darstellungen von Ravesteijn, Franz Hals, van der Helst, von Flinck, Karel Dujardin und anderen sind, wie man weiss, Porträtbilder, wo die Handlung nichtig ist, und die, wenn sie auch sehr interessante historische Dokumente sein mögen, dennoch der Geschichte ihrer Zeit keinerlei Platz einräumen.

Denkt man an das, was die holländische Geschichte des 17. Jahrhunderts an Ereignissen birgt, an die Wichtigkeit der militärischen Taten, an die Energie dieses Volkes von Soldaten und Matrosen in seinen Kämpfen und an das, was es erlitt; vergegenwärtigt man sich das Schauspiel, welches das Land in diesen schrecklichen Zeiten bieten musste, so sieht man ganz überrascht, dass die Malerei kein Interesse für das zeigt, was doch gerade das Leben des Volkes ausmachte.

Man schlägt sich in der Fremde, zu Lande und zu Wasser, an den Grenzen und bis ins Herz des Landes hinein: im Innern zerreisst man sich förmlich: Barneveldt wird 1619 enthauptet; die Brüder de Witt werden im Jahre 1672 niedergemetzelt; dreiundfünfzig Jahre darauf wird der Kampf zwischen den Republikanern und den Oraniern infolge derselben religiösen oder philosophischen Unstimmigkeiten ebenso verwickelt — hier Arminianer gegen Gomaristen, dort Voetianer gegen Cocceianer —, und er führt dieselben Tragödien herbei. Fortwährend herrscht Krieg mit Spanien, England, Ludwig XIV.; Holland wird überfallen und verteidigt sich, wie es hinlänglich bekannt ist; der Friede von Münster wird im Jahre 1648 unterzeichnet, der Friede von Nymwegen 1678, der Friede

von Ryswyk 1698. Der spanische Erbfolgekrieg beginnt mit dem neuen Jahrhundert, und man kann sagen, dass alle Maler der grossen und friedsamen Schule, von der ich rede, gestorben sind, ohne jemals, auch nur einen Tag lang, die Kanonen nicht gehört zu haben.

Was sie während dieser Zeit taten, lehren uns ihre Werke. Die Porträtisten malten ihre grossen Kriegsmänner, ihre Fürsten, ihre berühmtesten Mitbürger, ihre Dichter, ihre Schriftsteller, sich selbst oder ihre Freunde. Die Landschaftsmaler wohnen auf dem Lande; sie träumen, zeichnen Tiere, malen Strohhütten ab, teilen das Leben der Pächter, malen Bäume, Kanäle und Himmel oder reisen auch gern umher; sie gingen nach Italien, liessen sich dort nieder als eine Kolonie, trafen dort mit Claude Lorrain zusammen, verloren sich in Rom, vergassen die Heimat und starben dort wie Karel, bevor sie die Alpen wieder überschritten hatten. Die anderen gingen nur aus ihren Ateliers, um in den Kneipen herumzuspüren, um die galanten Orte zu umschleichen und deren Sitten zu studieren, wenn sie nicht auf ihre eigene Rechnung dort einkehrten, was freilich selten geschah.

Der Krieg bot kein Hindernis, dass man an irgendeinem Orte in Frieden leben konnte; in diesen friedlichen, sozusagen unparteiischen Winkel trugen sie ihre Staffeleien, hier brachten sie ihre Arbeit in Sicherheit und hingen mit einer erstaunlichen Sanftmut ihren Gedanken nach, ihren Studien, ihrer entzückenden, lachenden Beschäftigung. Und da das Leben des Alltags nicht minder seinen Fortgang nahm, so waren es die Angelegenheiten des häuslichen und Privatlebens, des Land- und Stadtlebens, die sie mit Eifer malten zum Trotz alles dessen, durch alles hindurch oder mit Ausschluss alles dessen, was damals Aufregung und Angst hervorrief und was den patriotischen Kraftaufschwung und die Grösse

ihres Heimatlandes bildete. Keine Wirrnis, keine Unruhe in dieser ungewöhnlich geschützten Welt, die man für Hollands goldenes Zeitalter halten könnte, wenn uns die Geschichte nicht das Gegenteil versicherte.

Die Wälder sind still, die Strassen sicher; die Schiffe kommen und gehen auf den Kanälen; die ländlichen Feste nehmen ihren Fortgang. Man raucht draussen vor den Hütten, man tanzt darinnen, man jagt, fischt und geht spazieren. Zarte, schweigsame Rauchwölkchen steigen aus den Dächern der Meiereien, wo niemand an Gefahr denkt. Die Kinder gehen zur Schule, und es herrscht Ordnung im Innern der Wohnungen, Friede und unerschütterliche Sicherheit gesegneter Tage. Die Jahreszeiten lösen sich ab, man läuft Schlittschuh auf den Wassern, wo vorher die Schiffe fuhren, auf dem Herde brennt das Feuer, die Türen sind geschlossen, die Vorhänge zugezogen: die Rauheiten kommen vom Klima, aber nicht von den Menschen. Es ist immer der regelmässige Lauf der Dinge, der durch nichts gestört wird, und der immer gleiche Grundton der kleinen täglichen Ereignisse, die man mit so viel Behagen zu schönen Bildern zusammenfügt.

Wenn ein Maler, der geschickt ist in der Darstellung von Reiterszenen, uns zufällig eine Leinwand zeigt, wo sich Pferde bäumen, wo der Kampf mit Pistolenschüssen, Donnerbüchsen und Degenstichen wütet, wo man sich mit Füssen tritt, wo man sich erwürgt, wo Mord und Totschlag herrschen, so geht das an Orten vor sich, welche den Krieg wo andershin versetzen und die Gefahr auf ein fremdes Gebiet hinüberleiten; diese Kampfszenen schmecken nach anekdotenhafter Phantasie, und man merkt nicht, dass der Maler selbst davon sehr ergriffen worden ist. Es sind die Italiener Berghem, Wouwerman, Lingelbach, die „Pittoresken", die wenig

auf Wahrheit sehen, und die zufällig einmal Vergnügen an der Darstellung solcher Dinge gefunden haben. Wo haben sie Kampfgetümmel gesehen? Diesseits oder jenseits der Berge?

Etwas von Salvatore Rosa, ohne seinen Stil freilich, liegt in diesen Scheinbildern von Scharmützeln oder grossen Schlachten, bei denen wir weder den Grund kennen noch den Zeitpunkt, noch den Schauplatz, noch auch die Parteien im Handgemenge klar unterscheiden können. Selbst der Titel der Bilder zeigt deutlich, welchen Anteil daran man der Einbildungskraft der Maler zuschreiben muss. Das Museum vom Haag besitzt zwei grosse, sehr schöne und sehr blutrünstige Bilder, wo die Schläge hageldick fallen, und wo man mit den Wunden nicht sparsam umgegangen ist. Das eine, das von Berghem, ein sehr wertvolles Bild, erstaunlich in der Ausführung, ein Gewaltstück an Handlung, Tumult, an wunderbarer Anordnung des Effekts und Vollendung in den Einzelheiten — ein keineswegs historisches Gemälde — trägt den Titel: „Angriff eines Transportes in einem Engpass". Das andere, eins der grössten Bilder, die Wouwerman mit seinem Namen gezeichnet hat, ist „Grosse Schlacht" betitelt. Es gemahnt an das Bild in der Münchener Pinakothek, das unter dem Namen „Die Schlacht von Nördlingen" bekannt ist; aber man findet in all dem keine ausdrücklichen Beziehungen, und der historisch nationale Wert dieses sehr bemerkenswerten Gemäldes ist nicht besser festgestellt, als die Wahrhaftigkeit des Bildes von Berghem. Sonst sind es immer nur Räuberepisoden oder namenlose Begebenheiten, an denen es gewiss nicht bei ihnen gefehlt hat, und die doch so aussehen, als wären sie nur nach dem Hörensagen gemalt, während oder nach ihrer Reise in den Apenninen.

Die holländische Geschichte hat also nichts, oder so

gut wie nichts, in der Malerei dieser bewegten Zeiten zurückgelassen und scheint nur eine einzige Minute lang den Geist der Maler beschäftigt zu haben.

Ausserdem beachte man, dass man selbst in ihrer eigentlich malerischen und anekdotischen Malerei nicht die geringste Anekdote finden kann. Kein klar bestimmter Vorwurf, keine Handlung, die eine überdachte, ausdrucksvolle, besonders bedeutsame Komposition erfordert; keine Erfindung, keine Szene, welche über die Einförmigkeit dieses Land- oder Stadtlebens, dieses platten, gewöhnlichen, irgendwie entscheidet, über dieses Leben, das alles Strebens, aller Leidenschaften, man möchte sagen alles Gefühls beraubt ist. Trinken, rauchen, tanzen und mit Mägden schäkern, das kann man wirklich nicht sehr seltene oder anziehende Begebnisse nennen. Kühe melken oder zur Tränke führen, einen Heuwagen aufladen, das sind ebensowenig irgendwelche bemerkenswerten Vorgänge aus dem Landleben.

Man ist immer versucht, diese sorglosen und schwerfälligen Maler zu fragen und ihnen zu sagen: Gibt es denn gar nichts Neues? Nichts in euern Ställen, nichts auf euern Gütern, nichts in euern Häusern? Ein grosser Wind hat geweht, hat er denn nichts zerstört? Ein Gewitter hat sich entladen, hat der Blitz denn nirgends eingeschlagen, hat er weder euer Feld, noch euer Vieh, noch euer Dach, noch eure Arbeiter getroffen? Kinder werden geboren, habt ihr denn keine Feste? Sie sterben, trauert ihr da nicht? Ihr verheiratet euch, gibt es da nicht die geziemenden Freudentage? Weint man denn niemals bei euch? Ihr seid doch alle verliebt gewesen, woher kann man das wissen? Ihr habt gelitten, ihr habt Mitleid mit dem Elend der anderen gefühlt; ihr habt alle Wunden, alle Mühen, alle Not des menschlichen Lebens vor Augen gehabt: woran erkennt man, dass ihr einen

Tag der Zärtlichkeit, des Kummers, des wahren Mitleids erlebt habt? Euere Zeit hat, wie alle anderen, Streitigkeiten, Leidenschaften, Eifersucht, galante Betrügereien, Zweikämpfe gesehen: was von all dem zeigt ihr uns? Ihr stellt Ausschweifungen nicht übel dar, Saufgelage, Derbheiten, schmutzige Faulheit, Leute, die sich umarmen, als ob sie sich schlügen, und hie und da Faustschläge und Fusstritte, wie sie in der Erbitterung durch Wein und Liebe gewechselt werden. Ihr liebt euere Kinder: man schlägt sie auf den Hintern, sie schreien, sie machen Schmutzereien in die Ecken, und das nennt ihr euere Familienbilder.

Man vergleiche die Zeiten und Länder. Ich spreche nicht von der zeitgenössischen deutschen, noch von der englischen Schule, wo man überall ein Sujet findet, Feinheit, Absicht, wie im Drama, in der Komödie, im Vaudeville, wo die Malerei allzusehr von der Literatur durchsättigt ist, da sie nur von ihr lebt, und da sie, in den Augen gewisser Leute, sogar daran stirbt; aber man nehme ein französisches Ausstellungsbüchlein, lese die Titel der Bilder und richte dann seine Blicke auf die Kataloge der Museen von Amsterdam und vom Haag.

In Frankreich ist jedes Bild, das nicht seinen Titel hat und das folglich nicht ein Sujet enthält, der Gefahr ausgesetzt, für ein Werk gehalten zu werden, das nicht richtig konzipiert oder nicht ernsthaft gemeint ist. Und das ist nicht erst heute der Fall, das ist schon hundert Jahre so. Seit jenem Tage, an dem Greuze die sentimentale Malerei erfand und unter den lauten Beifallsbezeugungen Diderots ein Bild konzipierte, wie man eine Theaterszene konzipiert, und die bürgerlichen Familiendramen in die Malerei einführte, — was sehen wir von jenem Tage ab? Hat die Genremalerei in Frankreich etwas anderes getan, als Szenen zu erfinden, die Ge-

schichte nachzulesen, die Literatur zu illustrieren, die Vergangenheit zu malen, ein wenig auch die Gegenwart, sehr wenig das zeitgenössische Frankreich, sehr häufig die Eigentümlichkeiten fremder Sitten und Klimas?

Man braucht nur Namen zu nennen, um eine lange Reihe reizender oder schöner, vergänglicher oder allzeit berühmter Werke aufleben zu lassen, die alle etwas bedeuten, die alle Tatsachen oder Gefühle darstellen, die Leidenschaften ausdrücken oder Anekdoten erzählen, die alle ihre Hauptperson und ihren Helden haben: Granet, Bonington, Leopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix, und ich weile hier nur bei den Verstorbenen. Man erinnere sich an Franz I., an Karl V. in mancherlei Darstellungen, an den Herzog von Guise, an Mignon, an die verschiedenen Margareten, an den verliebten Löwen, an van Dyck in London; an alle Bilder, die Goethe, Shakespeare, Byron, Walter Scott, der venetianischen Geschichte entlehnt sind, an Hamlet, Yorik, Macbeth, Mephistopheles, Polonius, Giaur, Lara, Goetz von Berlichingen, an den Gefangenen von Chillon, Ivanhoe, Quentin Durward, den Bischof von Lüttich, und dann an die Foscari, Marino Faliero und auch an die Barke des Don Juan und ferner an die Geschichte Simsons, an die Zimbern, auf welche all die orientalischen Merkwürdigkeiten folgten. Und wenn wir noch die Liste der Genrebilder aufstellen wollten, die uns von Jahr zu Jahr entzückt, bewegt, in Staunen versetzt haben, von den Inquisitionszenen, dem Kolloquium zu Poissy bis zu Karl V. in St. Just, — wenn wir also in jenen letzten dreissig Jahren das hervorheben wollen, was die französische Schule an Hervorragendstem und Ehrenwertestem in dieser Art hervorgebracht hat, so würden wir finden, dass das dramatische, pathetische, romantische, historische oder sentimentale Element fast

ebensoviel, wie das Talent der Maler, zum Erfolg ihrer Werke beigetragen hat.

Bemerkt man etwas Ähnliches in Holland? Die Kataloge sind verzweifelt reich an bedeutungslosen, vagen Titeln: „Spinnerin mit Herde", so lautet im Haag ein Bild von Karel Dujardin; von Wouwerman gibt es „Die Ankunft im Wirtshause", „Rast der Jäger", „Ländliche Reitbahn", „Der Wagen" (ein berühmtes Gemälde), „Ein Lager", „Ruhe auf der Jagd" usw.; von Berghem: „Wildschweinjagd", „Italienische Furt", „Ländliches Idyll" usw.; von Metsu gibt es den „Jäger", die „Musikliebhaber"; von Terborch: „Die Depesche", und so geht es fort bei Gerard Dow, Ostade, Mieris, selbst bei Jean Steen, dem geweckte sten von allen und dem einzigen, der durch den tiefen und derben Sinn seiner Anekdoten entweder ein Erfinder, ein geistreicher Karikaturist, ein Humorist von der Art Hogarths oder ein Literat und fast ein Komödiendichter in seinen Possen ist. Die schönsten Werke verbergen sich unter Titeln von immer derselben Plattheit. Der so schöne Metsu des Museums van der Haag heisst „Geschenk des Jägers", und niemand würde vermuten, dass die „Ruhe bei der Scheune" ein unvergleichliches Bild von Paul Potter, die Perle der Galerie Aremberg bezeichnet. Man weiss, was der „Stier" von Paul Potter bedeutet, die „Sich spiegelnde Kuh" oder die noch berühmtere „Kuh . . ." in St. Petersburg. Was die „Anatomie" und die „Nachtwache" betrifft, so wird man mir die Überzeugung gestatten, dass es nicht die Bedeutung des Sujets ist, welche diesen beiden Werken die Unsterblichkeit sichert, die sie sich erworben haben.

So scheint man denn überall sonst alle Gaben des Herzens und des Geistes, Feinfühligkeit, Zartheit, edle Sympathie für die Ereignisse der Geschichte, ausser-

ordentliche Erfahrung in den Ereignissen des Lebens zu besitzen; man ist überall sonst pathetisch, rührend, interessant, überraschend, belehrend — nur nicht in der holländischen Schule. Und die Schule, die sich am ausschliesslichsten mit der wirklichen Welt beschäftigt hat, scheint diejenige von allen zu sein, die ihren geistigen Nutzen am meisten verkannt hat; und dann scheint die Schule, die sich vor allen anderen am leidenschaftlichsten dem Studium des Malerischen gewidmet hat, weniger als irgendeine andere die darin fliessenden lebendigen Quellen gesehen zu haben.

Welchen Grund hat ein holländischer Maler, um ein Bild zu malen? Gar keinen; und man beachte, dass man ihn niemals danach fragt. Ein Bauer mit weinroter Nase blickt uns mit seinem grossen Auge an und zeigt uns lachend alle Zähne, während er einen Bratspiess wendet: wenn die Sache gut gemalt ist, so hat sie ihren Wert. Bei uns, wenn das Sujet fehlt, muss mindestens ein lebhaftes und wahres Gefühl und eine greifbare Gemütsbewegung des Malers darin verborgen sein. Eine Landschaft, die nicht stark mit den eigentümlichen Farben eines Malers durchtränkt ist, gilt als ein mangelhaftes Werk. Wir verstehen es nicht mehr, wie Ruysdael, ein Bild mit seltenster Schönheit zu schaffen mit einem schäumenden Wasser, das zwischen braunen Felsen herabstürzt. Ein Tier auf der Weide, das „nicht seine Idee hat", so wie die Bauern vom Instinkt der Tiere reden, ist eine Sache, die man nicht malen soll.

Ein sehr selbständiger Maler unserer Zeit, von ziemlich starker seelischer Kraft, von schwachem Geiste, gutem Herzen, einer wahrhaft ländlichen Natur, hat über das Land und die Landleute, über die Härte, die Schwermut und den Adel ihrer Arbeit Dinge gesagt, die einem Holländer zu finden niemals eingefallen wären. Er hat

sie in einer etwas barbarischen Sprache gesagt und in Formen, wo der Gedanke mehr Kraft und Klarheit hat, als die Hand. Man hat ihm für seine Absichten grossen Dank gewusst; man hat in ihm für die französische Malerei etwas wie die Feinfühligkeit eines Burns gesehen, die nur weniger geschickt dazu war, sich verständlich zu machen. Hat er, so muss man am Ende der Rechnung fragen, gute Bilder gemalt und hinterlassen? Seine Form, seine Sprache, ich meine jene äussere Hülle, ohne welche die Werke des Geistes weder sind, noch leben, hat sie die Eigenschaften, die nötig sind, um ihn zu einem guten Maler zu weihen und ihm ein langes Leben zu sichern? Er ist ein tiefer Denker, wenn man ihn Paul Potter oder Cuyp zur Seite stellt; er ist ein reizvoller Träumer, wenn man ihn mit Terborch und Metsu vergleicht: er hat irgend etwas unleugbar Vornehmes, wenn man an die Trivialitäten von Steen, Ostade oder Brouwer denkt; als Mensch besitzt er etwas, das sie alle erröten machen kann: aber kommt er ihnen als Maler gleich?

Und die Schlussfolgerung? wird man mich fragen.

Zunächst dies: ist es so nötig, die Schlussfolgerung zu ziehen? Frankreich hat oft sein Genie in der Erfindung bewiesen, aber nur wenig wirklich malerische Gaben gezeigt. Holland ist nie stark in der Erfindung gewesen, aber es hat vortrefflich zu malen gewusst. Da liegt gewiss ein grosser Unterschied. Folgt aber daraus, dass man durchaus wählen soll zwischen den Eigenschaften, die ein Volk in Gegensatz zum andern bringen, als ob zwischen ihnen irgendein Widerspruch bestünde, der sie unversöhnlich macht? Ich weiss nicht recht. Bis jetzt hat der Gedanke nur bei grossen plastischen Werken wahrhaft als Stütze gedient. Sobald er schwächer wurde, weil er mittelmässige Werke beleben sollte, scheint er alle Kraft verloren zu haben.

Die Feinfühligkeit hat ihrer einige gerettet, die Neugierde hat eine grosse Anzahl von ihnen verdorben; der Geist hat sie alle zugrunde gerichtet.

Ist dies die Schlussfolgerung, die man aus den vorhergehenden Beobachtungen ziehen muss? Sicherlich könnte man noch eine andere finden; für heute aber kann ich sie nicht entdecken.

V.

Neben der „Anatomie“ und der „Nachtwache“ ist der „Stier“ von Paul Potter das berühmteste Bild in Holland. Das Museum vom Haag dankt ihm ein gut Teil des Interesses, das man ihm entgegenbringt. Es ist nicht das grösste Bild von Paul Potter; aber es ist wenigstens das einzige seiner grossen Gemälde, das eine ernsthafte Beachtung verdient. Die „Bärenjagd“ im Museum zu Amsterdam ist, wenn man sie für authentisch hält und selbst, wenn man sie von den entstellenden Übermalungen befreit, nie etwas anderes gewesen, als die Extravaganz eines jungen Mannes, der grösste Irrtum, den er begangen hat. Der „Stier“ aber ist unschätzbar. Wenn man ihn nach dem gegenwärtigen Werte der Werke von Paul Potter abschätzt, so wird niemand mehr zweifeln, dass er, wenn er zum Verkaufe gestellt würde, in einer europäischen Auktion einen fabelhaften Preis erzielen würde. Ist es also ein gutes Bild? Keineswegs. Verdient es die Wichtigkeit, die man ihm beimisst? Ohne Widerrede. Ist denn Paul Potter ein sehr grosser Maler? Ganz gewiss. Folgt daraus, dass er auch so gut malte, wie man es vermutet? Doch nicht. Es herrscht da ein Missverständnis, das man zerstreuen muss.

An dem Tage, an dem die fingierte Auktion, von der ich sprach, eröffnet würde, und wo man folglich das Recht hätte, ohne irgendwelche Rücksicht die Vorzüge dieses berühmten Bildes zu untersuchen, könnte wohl einer, wenn er die Wahrheit auszusprechen wagte, ungefähr folgendes sagen:

„Die Berühmtheit dieses Bildes ist zugleich sehr übertrieben und sehr berechtigt: das beruht auf einer Zweideutigkeit. Man betrachtet es als ein Stück ungewöhn-

POTTER, DER JUNGE STIER

licher Malerei, und das ist ein Irrtum. Man glaubt, hier ein nacheifernswürdiges Vorbild zu sehen, ein Modell, das man nachahmen muss, aus dem unwissende Generationen die technischen Geheimnisse ihrer Kunst lernen können. Und darin täuscht man sich wieder, und zwar ganz ausserordentlich. Das Werk ist hässlich und nicht gut konzipiert, die Malerei ist eintönig, dick, schwer, blass und trocken. Die Anordnung ist ganz armselig. Die Einheit mangelt dem Bilde, das wer weiss wo beginnt und nicht endet, das zwar Licht empfängt, aber nicht beleuchtet ist, weil das Licht kreuz und quer verstreut ist, von überall herkommt und aus dem Rahmen tritt, so sehr scheint es auf die Oberfläche der Leinwand gemalt zu sein. Das Bild ist zu voll, ohne doch ganz in Anspruch genommen zu sein. Weder die Linien, noch die Farbe, noch die Verteilung der Wirkungen gibt ihm jene ersten Daseinsberechtigungen, die für jedes einigermassen geordnete Werk unerlässlich sind. In ihrem Körperbau wirken die Tiere lächerlich. Die rötlich-gelbe Kuh mit dem weissen Kopfe ist aus hartem Stoffe konstruiert. Das Schaf und der Widder sind aus Gips geformt. Was gar den Schäfer betrifft, so hat ihn noch niemand verteidigt. Nur zwei Teile dieses Gemäldes scheinen gemacht zu sein, um zusammenzustimmen, der grosse Himmel und der starke Stier. Die Wolke ist gut an ihrem Platze: sie ist an der passenden Stelle beleuchtet und ebenso richtig in der Farbe, so wie es der Hauptgegenstand verlangt, dessen Relief sie begleiten oder hervorheben soll. Infolge seines klugen Verständnisses für die Gesetze des Kontrastes hat der Maler die hellen Farben und die dunklen Nuancen auf dem Tiere gut abgetönt. Die dunkelste Partie steht im Gegensatze zur hellen Partie des Himmels, und was an dem Stiere am energischsten und durch Schattierung

besonders hervorgehoben ist, steht im Gegensatz zu dem hellsten Teile der Atmosphäre; aber das ist kaum ein Verdienst, es war vielmehr durch die Einfachheit des Problems gegeben. Das übrige ist nebensächlich, und man könnte es ohne Schaden abschneiden, ja sogar zum Vorteil des Bildes."

Das wäre etwa die brutale, aber richtige Kritik. Und dennoch würde die öffentliche Meinung, die weniger krittelig oder auch hellblickender ist, behaupten, dass schon die Namensunterschrift den Preis vollauf verdiente.

Die öffentliche Meinung geht niemals völlig irre. Auf unsicheren, oft nicht zum besten gewählten Wegen gelangt sie am Ende doch zur Ausdrucksweise eines richtigen Gefühls. Gibt sie sich an jemanden hin, so sind die Motive, auf Grund deren sie sich hingibt, nicht immer die besten; aber immer wird man andere gute Gründe finden, welche zeigen, dass sie recht daran tat, sich hinzugeben. Sie vergreift sich in den Titeln, manchmal sieht sie Fehler als Vorzüge an; sie beurteilt einen Menschen nach seiner Art zu arbeiten, und gerade darin beruht sein geringstes Verdienst; sie glaubt, dass ein Maler gut malt, wenn er schlecht malt und weil er mit ängstlicher Genauigkeit malt. Was sie an Paul Potter in Bewunderung versetzt, das ist die bis an die Grenze getriebene Sorgsamkeit in der Nachahmung der Gegenstände. Man verkennt oder übersieht, dass in solchem Falle die Seele des Malers mehr gilt, als das Werk, und dass die Art zu fühlen das Ergebnis an sich bei weitem überragt.

Als Paul Potter im Jahre 1647 den „Stier" malte, war er noch nicht dreiundzwanzig Jahre alt. Er war ein ganz junger Mann; nach dem beurteilt, was die Menschen gewöhnlich mit dreiundzwanzig Jahren sind, war er ein Kind. Welcher Schule gehörte er an? Keiner.

Hat er Lehrer gehabt? Man kennt keine anderen, als seinen Vater Pieter Simons Potter, einen völlig unbekannten Maler, und Jacob de Wet aus Haarlem, der noch viel weniger die Kraft hatte, auf einen Schüler zu wirken, weder im Guten, noch im Schlechten. Paul Potter fand also an seiner Wiege, dann in dem Atelier seines zweiten Meisters nur naive Ratschläge, aber keine Lehrsätze; doch seltsamerweise verlangte der Schüler nichts weiter. Bis zum Jahre 1647 lebte Paul Potter zwischen Amsterdam und Haarlem, d. h. zwischen Franz Hals und Rembrandt, an dem lebendigsten, bewegtesten, an berühmten Malern reichsten Kunstherde, den die Welt je gekannt hat, abgesehen von Italien im vorangehenden Jahrhundert. An Lehrern war kein Mangel; er hatte nur die Qual der Wahl. Wynants zählte sechsundvierzig Jahre, Cuyp zweiundvierzig, Terborch neununddreissig, Ostade siebenunddreissig, Metsu zweiunddreissig, Wouwerman siebenundzwanzig, Berghem, der seinem Alter am nächsten kam, dreiundzwanzig Jahre. Viele unter den jüngeren waren sogar Mitglieder der Lukasgilde. Schliesslich hatte auch der grosse und berühmteste von allen, Rembrandt, schon die „Nachtwache" geschaffen, und der war doch ein Meister, der reizen konnte.

Was wurde aus Paul Potter? Wie isolierte er sich im Herzen dieser bewegten und reichen Schule, wo die technische Geschicklichkeit ausserordentlich, das Talent allseitig, die Art der Wiedergabe etwas gleichförmig und wo trotzdem — eine aussergewöhnliche Erscheinung in diesen schönen Zeitläuften — die Art zu fühlen sehr persönlich war? Hatte er Mitschüler? Man weiss nichts davon. Seine Freunde kennt man nicht. Er wurde geboren, und es ist schon viel, wenn man mit Genauigkeit feststellen kann, in welchem Jahre. Er ist sehr

frühreif, mit vierzehn Jahren signiert er ein entzückendes Aquarell; mit zweiundzwanzig ist er zwar in einigen Punkten noch unwissend, in anderen aber von beispielloser Reife. Er arbeitet und schafft Werk auf Werk; und er malt einige wundervolle. Er häuft sie hastig in wenigen Jahren an, in übermässiger Zahl, als ob ihm der Tod im Nacken sässe, und dennoch mit einem Fleiss und einer Geduld, welche diese verschwenderische Arbeit als ein Wunder erscheinen lassen. Er verheiratete sich jung für einen andern, ziemlich spät für ihn selbst, denn es war am 3. Juli 1650; am 4. August 1654, vier Jahre danach, nahm ihn der Tod hinweg, als er im vollen Ruhme stand, aber bevor er sein Handwerk von Grund auf beherrschte. Was wäre einfacher, kürzer, vollendeter? Genie und keine Unterweisungen, tüchtige Studien, ein unbefangenes und kluges Erzeugnis aufmerksamen Sehens und Nachdenkens: fügt man noch einen grossen natürlichen Zauber hinzu, die Sanftmut eines überlegenden Geistes, den Fleiss eines mit Zweifeln belasteten Gewissens, die Traurigkeit, die von der einsamen Arbeit untrennbar ist, und vielleicht die Melancholie, welche gesundheitlich schwachen Wesen eigen ist, so hat man ungefähr den ganzen Paul Potter.

Unter diesem Gesichtswinkel gibt der „Stier" im Haag diesen Maler vortrefflich wieder, ausgenommen seinen Zauber. Es ist eine grosse Studie, zu gross vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes aus, aber nicht zu gross für die Fragen, welche der Maler an sie richtete, und für die Lehren, die er daraus zog.

Man bedenke, dass es Paul Potter, mit seinen glänzenden Zeitgenossen verglichen, ganz an der technischen Gewandtheit fehlte: ich spreche nicht von besonderen Kniffen, welche seine Aufrichtigkeit niemals nur geahnt hat. Er studierte besonders die Formen und das Äus-

sere in ihrer absoluten Einfachheit. Die geringsten Kunststücke waren ein Hindernis, das ihn störte, weil sie den klaren Anblick der Dinge abschwächten. Ein grosser Stier auf einer weiten Ebene, ein grosser Himmel und sozusagen kein Horizont — welch bessere Gelegenheit konnte sich für einen Lernenden bieten, um ein für allemal eine grosse Menge höchst schwieriger Dinge zu lernen und sie, wie man sagt, ausgemessen und abgezirkelt zu verstehen? Die Bewegung ist einfach, denn sie war für ihn nicht erforderlich; die Gebärde ist wahr, der Kopf wunderbar lebhaft. Das Tier hat sein Alter, seinen Typus, seinen Charakter, sein Temperament, seine Länge, seine Höhe, seine Gelenke, seine Knochen, seine Muskeln, sein rauhes oder glattes, fleckiges oder gestriegeltes Fell — alles ist vollkommen. Der Kopf, das Auge, der Hals, das Vordergestell sind, vom Gesichtspunkte naiver und starker Beobachtung aus, vorzügliche, vielleicht unvergleichliche Stücke. Ich behaupte nicht, dass die Materie schön, noch dass die Farbe gut gewählt sei; Materie und Farbe sind hier allzu ersichtlich der formalen Befangenheit untergeordnet, als dass man in dieser Beziehung viel verlangen könnte, da der Zeichner alles oder fast alles nach anderer Richtung hin gegeben hat. Mehr noch: der Ton selbst und die Ausarbeitung dieser ungestüm beobachteten Partie erreichen die Wiedergabe der Natur, so wie sie wirklich ist, in ihrem Relief, ihren Nuancen, ihrer Kraft, fast bis in ihre Geheimnisse hinein. Es ist nicht möglich, ein begrenzteres, aber auch formaleres Ziel ins Auge zu fassen und es mit grösserm Erfolge zu erreichen. Man sagt, der „Stier von Paul Potter", aber ich versichere, dass dieser Titel nicht genügt: man könnte sagen „Der Stier" und das wäre für mein Empfinden das grösste Lob, das man diesem in seinen schwachen Partien zwar mittelmässigen und doch so entscheidenden Werke spenden könnte.

Mit fast allen Bildern von Paul Potter ist es so bestellt. In den meisten hat er sich vorgenommen, irgendeinen bezeichnenden Vorgang in der Natur oder irgendeine neue Seite seiner Kunst zu studieren, und man kann sicher sein, dass er an einem solchen Tage soweit fortgeschritten ist, um augenblicklich das, was er gelernt hat, aufzunehmen und wiederzugeben. Die „Wiese" im Louvre, deren Hauptstück, ein grauroter Ochse, die Wiederholung einer Studie ist, die ihm ziemlich oft gedient hat, ist gleichermassen ein schwaches und ein sehr starkes Bild, je nachdem man es als das Werk eines Meisters oder als die ausgezeichnete Studie eines Schülers betrachtet. Die „Wiese mit Tieren" im Museum im Haag, die „Hirten und ihre Herde", „Orpheus, der die Tiere bezaubert" im Museum zu Amsterdam sind, jedes in seiner Art, ein Anlass zu Studien, ein Vorwand für Studien, und nicht, wie man zu glauben versucht wäre, eine jener Konzeptionen, wo die Phantasie nur die geringste Rolle spielt. Es sind aus der Nähe studierte Tiere, die ohne viel Kunst gruppiert, die in ihren einfachen Stellungen oder in schwierigen Verkürzungen gezeichnet sind, niemals aber in einer sehr komplizierten oder sehr reizvollen Ausführung.

Die Arbeit ist mager, zögernd, manchmal peinlich. Der Farbenauftrag ist etwas kindlich. Das Auge von Paul Potter, das eine einzigartige Genauigkeit und eine nie ermüdende Schärfe besitzt, zergliedert, forscht, versteht das Äusserste zum Ausdruck zu bringen, verirrt sich niemals, aber verweilt auch nirgends. Paul Potter kennt die Kunst der Aufopferung nicht; er weiss noch nicht einmal, dass man mitunter stillschweigend einbegreifen und zusammenfassen muss. Man kennt die Eindringlichkeit seines Pinsels und die verzweifelte, stickereiähnliche Manier, die er zur Wiedergabe von kompaktem

Laubwerk und dichtem Wiesengrase in Anwendung bringt. Sein Malertalent erwächst aus seinem Talent als Stecher. Bis ans Ende seines Lebens, in seinen vollkommensten Werken, hat er ohne Aufhören so gemalt, wie man mit dem Grabstichel arbeitet. Das Werkzeug wird geschmeidiger und versteht sich zu anderm Gebrauche, aber unter der dicksten Malerei fühlt man beständig die feine Spitze, den scharfen Schnitt, den ätzenden Zug. Nur stufenweise, mit Anstrengung, infolge einer ununterbrochenen und ganz persönlichen Erziehung, gelangt er dahin, seine Palette so wie alle anderen zu handhaben: sobald er das erreicht hat, übertrifft er sie aber auch alle.

Wenn man aus seinen Bildern zwischen den Jahren 1647 und 1652 eine Auswahl trifft, so kann man darin die Veränderung seines Geistes, den Sinn seiner Studien, die Natur seiner Bestrebungen und, zu einer bestimmten Zeit, die fast ausschliessliche Beschäftigung verfolgen, in die er sich vertiefte. So könnte man sehen, wie der Maler sich nach und nach vom Zeichner frei macht, wie die Farbe bestimmter wird, wie seine Palette eine weisere Zusammensetzung erfährt, schliesslich noch, wie das Halbdunkel von selbst entsteht und gleich einer Entdeckung, für welche dieser unschuldige Geist keinem andern zu Dank verpflichtet ist.

Jene zahlreiche Menagerie, die um einen Zauberer in Wams und Stiefeln versammelt ist, der die Leier schlägt und den man „Orpheus“ nennt, ist das geistreiche Werk eines jungen Mannes, der allen Geheimnissen seiner Schule fremd gegenübersteht und draussen auf den Weideplätzen die verschiedenen Wirkungen des Halbschattens studiert. Es ist schwach und doch geschickt, richtig in der Beobachtung, ängstlich in der Ausführung und prächtig gesehen.

In der „Wiese mit Tieren“ ist das Ergebnis noch besser:

die Aussenform ist vortrefflich, nur das Handwerkliche beharrt noch in seiner kindlichen Gleichmässigkeit.

Die „Kuh, die sich spiegelt“ ist eine Lichtstudie, voll von Licht, um die Mitte eines schönen Sommertages gesehen. Es ist ein sehr berühmtes Bild und, man kann es mir glauben, ausserordentlich schwach, unzusammenhängend, von einem gelblichen Lichte wirr überstrahlt, das, wenn es auch mit unerhörter Geduld studiert ist, darum weder mehr Interesse, noch das Gefühl der Wahrheit erweckt, voll Unsicherheit in seiner Wirkung und von einem Fleisse, der geradezu Mühseligkeit verrät. Ich würde diese Schüleraufgabe, eine der misslungensten, die er ausgeführt hat, übergehen, wenn man nicht selbst in dieser unfruchtbaren Bemühung die wunderbare Ehrlichkeit eines Geistes erkennen müsste, der noch sucht, der nicht alles weiss, aber alles wissen möchte und der um so hartnäckiger ist, als ihm seine Tage gezählt sind.

Dafür will ich, ohne mich aus dem Louvre und den Niederlanden zu entfernen, zwei Gemälde vou Paul Potter erwähnen, die einen vollendeten Maler beweisen und die entschieden Werke in der höchsten und seltsamsten Bedeutung des Wortes sind; — und, was bemerkenswert ist, das eine stammt aus dem Jahre 1647, also aus demselben Jahre, in welchem er den „Stier“ malte.

Ich rede von der „Kleinen Herberge“ im Louvre, die unter dem Titel „Pferde vor der Tür einer Hütte“ im Katalog verzeichnet ist (Nr. 399). Es ist eine Abendstimmung. Zwei ausgespannte, aber angeschirrte Pferde stehen vor einer Krippe; das eine ein Brauner, das andere ein Schimmel; der Schimmel ist entkräftet. Der Fuhrmann hat soeben Wasser aus dem Flusse geschöpft; er steigt das Ufer herauf, den einen Arm in der Luft, am andern einen Eimer, als eine zarte Silhouette vor einem Himmel, den die untergehende Sonne mit Glanz überstrahlt. Das

Bild ist einzigartig durch seine Empfindung, durch die Zeichnung, durch die geheimnisvolle Wirkung, durch die Schönheit des Tons und durch die kostbare und geistreiche Intimität der Arbeit.

Das andere, das 1653, also ein Jahr vor Paul Potters Tode entstand, ist in jeder Beziehung ein treffliches Meisterwerk; in der Anordnung, der Farbenwirkung, in dem erworbenen Wissen, der stetigen Naivität, der Sicherheit in der Zeichnung, der Kraft der Arbeit, der Ungetrübtheit des Auges, dem Zauber der Hand. Die Galerie Arenberg, welche dieses köstliche Kleinod besitzt, enthält nichts Wertvolleres. Diese zwei unvergleichlichen Bilder würden, auch wenn man nur sie allein kennte, deutlich zeigen, was Paul Potter zu schaffen erstrebte und was er sicherlich noch reichhaltiger geschaffen hätte, wenn ihm Zeit dazu geblieben wäre.

Wie ich schon sagte, ist es so um Paul Potter bestellt, dass er das, was er an Erfahrung erworben hatte, nur sich selbst verdankte. Er lernte von Tag zu Tag, alle Tage; aber das Ende erreichte ihn, bevor er ausgelernt hatte, das dürfen wir nicht vergessen. Ebenso, wie er keine Lehrer gehabt hat, so hatte er auch keine Schüler. Sein Leben war zu kurz, um noch für Unterricht Raum zu haben. Was hätte er übrigens lehren sollen? Die Art, wie man zeichnet? Es ist eine Kunst, die sich empfehlen, aber keineswegs lehren lässt. Die Anordnung und die Kenntnis der Effekte? Er ahnte sie kaum, selbst nicht in seinen letzten Tagen. Das Helldunkel? Man kannte es in allen Ateliers zu Amsterdam viel besser, als er selbst es zu behandeln verstand; denn, wie ich schon sagte, betraf es eine Sache, die sich beim Anblick der holländischen Landschaft erst mit der Zeit und nur selten enthüllte. Die Kunst der Farbenzusammenstellung? Man sieht, wieviel Mühe es ihm kostete,

sich zum Herrn seiner eigenen Palette zu machen. Und was die technische Gewandtheit anlangt, so war er ebensowenig dazu geschaffen, sie zu empfehlen, wie seine Werke dazu geschaffen waren, davon Zeugnis abzulegen.

Paul Potter hat schöne Bilder gemalt, die nicht alle zu guten Vorbildern wurden. Er gab vielmehr ein gutes Beispiel und wirkte durch sein ganzes Leben als ein treffliches Vorbild.

Mehr als irgendein andrer Maler dieser ehrenwerten Schule zeugt er von Naivität, Geduld, Umsicht und von einer Liebe, die beharrlich nach dem Wahren strebte. Diese Lehren waren vielleicht die einzigen, die er empfangen hatte: gewisslich waren es die einzigen, die er weitergeben konnte. Seine ganze Originalität beruht hierin und auch seine Grösse.

Eine lebhafte Neigung für das Landleben, eine weitoffene, ruhige Seele ohne irgendwelchen Sturm, keine Nerven, ein tiefes und gesundes Empfinden, ein wunderbares Auge, ein Gefühl für Mass, der Geschmack an klaren, wohlgeordneten Dingen, an dem weisen Ebenmasse der Formen, am genauen Grössenverhältnis, der Instinkt für Anatomie, schliesslich eine erstklassige Geschicklichkeit als Konstrukteur; also im ganzen jene Tugend, die ein Meister unserer Tage die „Redlichkeit des Talents" genannt hat; eine angeborene Vorliebe für die Zeichnung, aber eine solche Begierde nach Vollkommenem, dass er sich eine gute Malerei für später vorbehielt, dass er aber schon jetzt mitunter ausgezeichnet zu malen verstand; eine erstaunliche Einteilung in seiner Arbeit, eine unerschütterliche Kaltblütigkeit bei allem Ungestüm, eine erlesene Natur, wenn man nach seinem traurigen und leidenden Gesichte urteilen darf, — so war dieser junge Mann, einzig zu seiner Zeit, immer einzig, was auch geschehen mag, und als ein solcher erscheint er von

seinen unsicheren Versuchen an bis zu seinen Meisterwerken.

Welche Seltenheit, ein Genie zu entdecken, dem es mitunter am Talente mangelt! Und welches Glück, so stark einen Unbefangenen bewundern zu dürfen, der nichts zu seinen Gunsten aufzuweisen hatte, als eine glückliche Geburt, die Liebe zur Wahrheit und die Leidenschaft für das Bessere!

VI.

Wenn man Holland nicht besucht hat und den Louvre kennt, ist es dann möglich, sich eine richtige Vorstellung von der holländischen Kunst zu machen? Ganz gewiss. Abgesehen von einigen wenigen Lücken, deren Zahl nur gering ist, — jener Maler fehlt uns fast völlig, von einem andern hören wir nicht das letzte Wort — bietet uns der Louvre über die Gesamtheit der Schule, über ihren geistigen Inhalt, ihren Charakter, ihre Trefflichkeit, über die Verschiedenartigkeit des Genres — einzig die Korporations- und Regentenbilder sind nicht vorhanden — einen beinahe entscheidenden historischen Überblick und folglich eine unerschöpfliche Quelle für das Studium.

Haarlem nennt einen Maler sein eigen, von dem wir nur den Namen kannten, bevor er erst kürzlich durch eine laute, wohlverdiente Gunstbezeigung zu neuem Leben erweckt wurde. Dieser Mann ist Franz Hals, und den späten Enthusiasmus, dessen Gegenstand er wurde, hat man ausserhalb Haarlems und Amsterdams nie recht begriffen.

Jan Steen ist uns nicht viel vertrauter. Er ist ein wenig anziehender Geist, den man in seiner Heimat aufsuchen, den man aus der Nähe betrachten, mit dem man sich oft unterhalten muss, um nicht zu sehr durch seine lauten Ausbrüche und durch seine Freiheiten geärgert zu werden, — weniger schal, als es den Anschein hat, weniger grob, als man glauben möchte und sehr ungleichmässig, weil er kreuz und quer malt, mag er getrunken haben oder nicht. Im grossen und ganzen ist es gut, wenn man weiss, was Jan Steen wert ist, wenn er noch nüchtern ist, und der Louvre gibt nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von seiner Enthaltsamkeit und seinem grossen Talente.

Van der Meer ist fast unbekannt in Frankreich, und da er ziemlich sonderbare Züge in der Art seiner Beobachtung zeigt, die selbst in seinem Heimatlande befremden, so wäre eine Reise dorthin nicht unnütz, wenn man sich vornähme, sich über diese eigenartige Erscheinung in der holländischen Kunst zu unterrichten. Abgesehen von diesen Entdeckungen und einigen anderen geringern Wertes, kann man im übrigen keine so bemerkenswerten ausserhalb des Louvre und seiner zugehörigen Gebäude machen, unter denen ich gewisse französische Sammlungen verstehe, welche durch die grosse Auswahl an Namen und durch die Schönheit ihrer Stücke als Museen gelten können. Man könnte sagen, dass Ruysdael für Frankreich gemalt hat, so zahlreich sind seine Werke dort vertreten, so oft erblickt man ihn heute, wo wir ihm Beifall und Achtung entgegenbringen. Um das natürliche Genie von Paul Potter oder die expansive Kraft von Cuyp zu durchschauen, müsste man vielleicht einige mühsame Schlussfolgerungen ziehen; aber man würde ans Ziel gelangen. Hobbema hätte sich darauf beschränken können, die „Mühle" im Louvre zu malen; er würde sicherlich gewinnen, wenn er nur durch dieses Meisterwerk bekannt wäre. Was Metsu, Terborch, die beiden Ostade, besonders Pieter de Hooch betrifft, so braucht man sie nur in Paris zu sehen und sich an diese Bilder zu halten.

Auch hab ich lange geglaubt, und diese Meinung hat sich hier gefestigt, dass einer, der eine Reise durch den Louvre schriebe, uns einen grossen Dienst damit erweisen würde, oder weniger noch: eine Reise durch den Salon carré, oder noch weniger: eine Reise, die nur wenige Bilder umschliesst, unter denen man, wie ich glaube, den „Besuch" von Metsu, den „Offizier" und die „Junge Frau" von Terborch und das „Holländische Interieur" von Pieter de Hooch auswählen müsste.

Sicherlich wäre das, ohne dass man dabei sehr weit ginge, eine originelle Forschungsreise, die uns heute sehr viel lehren könnte. Ein hellsehender Kritiker, der es auf sich nähme, uns alles zu offenbaren, was diese drei Bilder enthalten, würde uns, glaub ich, durch den Reichtum und die Neuheit seiner Beobachtungen in Verwunderung setzen. Wir würden uns davon überzeugen, dass das bescheidenste Kunstwerk als Gegenstand langer Analysen dienen kann, dass solch ein Studium eine mehr in die Tiefe, als in die Breite dringende Arbeit bildet, dass es nicht nötig ist, die Grenzen zu erweitern, um die zur Forschung nötige Fähigkeit zu steigern, und dass es grosse Gesetze auch in einem kleinen Gegenstande gibt.

Wer hat denn jemals in ihrer Intimität die Eigenart dieser drei Meister erklärt, der besten, geschicktesten Zeichner der Schule, wenigstens was die Figur anlangt? Der „Landsknecht" von Terborch zum Beispiel, dieser starke Mann im Kriegsharnisch, mit seinem Kürass, seinem Büffelwams, seinem grossen Degen, seinen trichterförmigen Stiefeln, mit seinem Filzhut auf der Erde, seinem derben, geröteten, schlecht rasierten, etwas schweissigen Gesichte, mit seinen fettigen Haaren, seinen kleinen feuchten Augen und seiner breiten, fleischigen und sinnlichen Hand, in welcher er die Goldstücke anbietet und deren Gebärde uns genugsam über die Gefühle dieser Persönlichkeit und den Zweck ihres Besuches aufklärt — was wissen wir von dieser Figur, einem der schönsten holländischen Stücke, die wir im Louvre besitzen? Man hat wohl gesagt, es sei naturalistisch gemalt, der Ausdruck wäre ausserordentlich wahr und die Malerei vorzüglich. Aber „vorzüglich" ist wenig zutreffend; ein derartiges Wort muss angemessener sein, wenn es sich darum handelt, uns über das Warum der Dinge zu belehren. Warum ist sie vorzüglich? Weil die Natur so

TERBORCH, LANDSKNECHT

trefflich nachgeahmt ist, dass man sie auf der Tat zu ertappen glaubt? Oder darum, weil kein Detail ausser acht gelassen ist? Weil die Malerei glatt, einfach, sauber, durchsichtig, liebenswürdig und leichtfasslich ist, weil sie sich nach keiner Hinsicht versündigt, weder durch Kleinlichkeit, noch durch Nachlässigkeit? Wie kommt es, dass man noch niemals, seitdem man sich darin übt, kostümierte Figuren in einer familiären Stellung, in einer gesetzten Haltung und doch ganz gewiss als Modell zu malen, so wie hier gezeichnet, modelliert oder gemalt hat?

Wo bemerken wir die Zeichnung, ausser im Ergebnis, das ganz ausserordentlich ist in seiner Natürlichkeit, Richtigkeit, Fülle, Feinheit und in der nicht übertriebenen Wahrheit? Entdeckt man nur einen Zug, eine Kontur, einen Akzent, ein Kennzeichen, das den Massstab und den Zirkel merken lässt? Diese fliehenden Schultern in ihrer Perspektive und Krümmung, dieser lange Arm, der auf dem Schenkel ruht und so vollkommen in seinem Ärmel sitzt; dieser derbe, runde, bis zum Halse eingeschnürte Körper, so genau in seiner Dicke, so fliessend in seinem Umriss; diese beiden weichen Hände, die in natürlicher Grösse den erstaunlichen Eindruck eines Abgusses erwecken könnten — finden wir nicht, dass all das in eine Form gegossen ist, die in nichts den eckigen, ängstlichen oder anmasslichen, ungenauen oder geometrischen Ausdrücken gleicht, deren sich der moderne Zeichner gewöhnlich bedient?

Unsere Zeit macht sich mit Recht eine Ehre daraus, meisterliche Beobachter ihr eigen zu nennen, die stark, fein und gut zu zeichnen verstehen. Ich könnte einen von ihnen nennen, der eine Haltung, eine Bewegung, eine Gebärde, eine Hand in ihrer Fläche, in ihren Gliedern, ihrer Tätigkeit, ihrer Kontraktion so lebendig

zeichnen kann, dass er infolge dieser einen Begabung — und er hat noch grössere — ein unbestrittener Meister in unserer gegenwärtigen Schule wäre. Und nun vergleiche man, bitte, seinen spitzen, geistreichen, ausdrucksvollen, energischen Griffel mit der fast unpersönlichen Zeichnung Terborchs. Hier sieht man Formeln, eine Wissenschaft, die sich beherrscht, ein Wissen, das der Beobachtung zu Hilfe kommt, sie unterstützt und sie im Notfall ersetzen würde, und das sozusagen dem Auge diktiert, was es sehen, dem Geiste, was er fühlen soll. Dort nichts dergleichen: eine Kunst, die sich dem Charakter der Dinge anschmiegt, ein Wissen, das sich vor den Einzeldingen des Lebens verleugnet, keine vorgefasste Meinung; nichts, was die naive, starke und feinfühlige Beobachtung dessen, was ist, vorher bestimmt; so dass man sagen könnte, der so tüchtige Maler, von dem ich rede, habe eine bestimmte Zeichenkunst, während man unmöglich auf den ersten Blick entscheiden kann, welches die Zeichenkunst von Terborch, Metsu oder Pieter de Hooch ist.

Man gehe von einem zum anderen. Nach dem galanten Kriegsknechte von Terborch betrachte man jene magere, ein wenig steife Person, die aus einer anderen Welt und schon aus einer anderen Epoche stammt, die sich mit einiger Zeremonie vorstellt, aufrecht und grüssend, wie es sich einem Mann von Stande gegenüber schickt, diese feine Person mit den schmächtigen Armen, den nervösen Händen, die ihn bei sich empfängt und darin nichts Böses sieht. — Dann versäume man sich vor dem „Interieur" des Pieter de Hooch; man trete in dieses tiefe, gedämpfte, so gut abgeschlossene Bild hinein, wo das Tageslicht so gesiebt ist, wo Feuer brennt, wo Schweigen weilt, ein liebenswürdiges Wohlbehagen und ein entzückender Zauber; man betrachte aus der Nähe die Frau mit den leuchtenden Augen, mit den roten

HOOCH, INTERIEUR

Lippen, den naschhaften Zähnen; und dann den grossen, etwas einfältigen Buben, bei dem man an Molière und den emanzipierten Sohn des Herrn Diafoirus denken muss, wie er aufrecht steht auf seinen spindeldürren Beinen, ganz linkisch in seinem langen straffen Rocke, ganz sonderbar wirkend mit seinem Rapier, so ungeschickt in seiner falschen Stellung, so ganz bei der Sache, so wundervoll gemalt, dass man ihn nie mehr vergisst. Auch hier ist es dasselbe versteckte Können, dieselbe anonyme Zeichnung, dieselbe und unfassliche Mischung von Natur und Kunst. Nicht der Schatten eines bestimmten Vorsatzes in dieser unbefangenen, ehrlichen Art, die Dinge so auszudrücken, dass die Formel dafür ungreifbar wird, kein „Chic", was in der Atelliersprache soviel bedeutet wie keine schlechten Angewohnheiten, keine Unwissenheit, welche Fähigkeiten vorspiegelt, und keine Narrheit.

Man mache einen Versuch, wenn man einen Stift zu führen versteht; man kopiere die Züge dieser drei Figuren, man versuche, sie an ihre Stelle zu setzen, man stelle sich die schwierige Aufgabe, aus dieser unentzifferbaren Malerei einen Auszug zu machen, der ihre Zeichnung angibt. Man versuche es ebenso bei den modernen Zeichnern, und vielleicht wird man, wenn es bei den Modernen glückt, bei den Alten misslingt, ohne weitere Mahnung selbst entdecken, dass eine tiefe Kluft zwischen den beiden Künsten liegt.

Dasselbe Staunen ergreift uns, wenn wir die übrigen Teile dieser vorbildlichen Kunst studieren. Die Farbe, das Helldunkel, die Modellierung der vollen Oberflächen, das Spiel der umgebenden Luft, schliesslich die Ausarbeitung, das heisst die Tätigkeit der Hand, all das ist Vollendung und Geheimnis.

Wenn wir die Ausführung auch nur an der Ober-

fläche betrachten, finden wir da, dass sie dem, was seither geschaffen wurde, ähnlich ist? Und fällen wir also unser Urteil dahin, dass unsere Art zu malen einen Fortschritt oder Rückschritt gegen jene bedeutet? In unseren Tagen — muss ich es sagen? — gibt es zwei Arten; entweder man malt sorgsam und nicht immer sehr gut, oder man verwendet mehr Mutwillen darauf und malt dann überhaupt nicht mehr. Die Malerei ist schwer und gedrängt, geistreich und nachlässig, feinfühlig und sehr flüchtig, oder aber sie ist gewissenhaft, sehr weitschweifig, nach den Gesetzen der blossen Nachahmung ausgeführt, und niemand, selbst die nicht, die sie ausüben, würden zu erklären wagen, dass diese Malerei darum vollkommener sei, weil sie gewissenhafter ist. Jeder führt sein Handwerk nach seinem Geschmacke aus, nach dem Grade seiner Unwissenheit oder Erziehung, nach der Schwerfälligkeit oder Feinheit seiner Natur, nach seiner geistigen und physischen Beschaffenheit, nach seinem Blute und nach seinen Nerven. Wir haben lymphatische, nervöse, kräftige, schwächliche, ungestüme oder geordnete, unverschämte oder ängstliche, durchaus nur gelehrte Ausführungen, von denen man sagen muss, dass sie langweilig sind, und ausschliesslich empfindsame, von denen man sagen muss, dass sie keinen inneren Reichtum haben. Kurz: soviel Individuen, soviel Stile und Formen in der Zeichnung, in der Farbe, in dem Ausdruck alles dessen, was durch die Tätigkeit der Hand geschaffen wird.

Man erörtert mit einiger Lebhaftigkeit die Frage, welche dieser so verschiedenen Richtungen recht hat. Offen gestanden hat keine völlig unrecht, aber die Tatsachen beweisen doch auch, dass keine völlig recht hat.

Die Wahrheit, die unter uns allen eine Einigung erzielen würde, muss noch dargetan werden; sie würde in

der Feststellung beruhen: dass es in der Malerei ein Handwerk gibt, das sich erlernen lässt und das folglich gelehrt werden kann und muss; eine Elementarmethode, die gleichfalls übermittelt werden kann und muss, dass dieses Handwerk und diese Methode ebenso nötig für die Malerei sind, wie die Kunst gut zu sprechen und gut zu schreiben für diejenigen, die sich des Wortes oder der Feder bedienen, — dass durchaus keine Unannehmlichkeiten entstehen, wenn diese Elemente Gemeingut für uns werden, — und dass es ein armseliges und unnützes Benehmen ist, wenn man beweisen will, dass man eine Persönlichkeit ist, und sich doch nur durch das Kleid und durch nichts anderes von einer Persönlichkeit unterscheidet. Früher war ganz das Gegenteil der Fall, und der Beweis liegt in der völligen Einheitlichkeit der Schulen, wo derselbe Familienzug so verschiedenen und vornehmen Persönlichkeiten eigen war. Dieser Familienzug erwuchs eben aus einer schlichten, einförmigen, wohlbeabsichtigten und, wie man sieht, ausserordentlich heilsamen Erziehung. Wo aber ist diese Erziehung, von der wir uns nicht eine einzige Spur bewahrt haben?

Das ist das, was ich gelehrt sehen möchte und was ich noch nie habe aussprechen hören, weder auf einem Lehrstuhle, noch in einem Buche, weder in einem ästhetischen Kursus, noch in mündlichen Unterweisungen.

Wir wollen nicht müde werden, diese schönen Vorbilder gemeinsam zu studieren. Man betrachte dieses Fleisch, diese Köpfe, diese Hände, diese nackten Hälse: man lege sich Rechnung ab über ihre Weichheit, ihre Fülle, über ihr so wahres, fast farbloses Kolorit, über ihre kompakte und doch so feine, so dichte und doch so wenig überladene Anordnung. Man betrachte gleichermassen die Anzüge, den Satin, die Pelze, die Stoffe, den Samt, die Seide, die Filzhüte, die Federn, die Degen, das

Gold, die Stickereien, die Teppiche, die Grundierungen, die Himmelbetten, die so vollkommen ebenen, so vollkommen soliden Fussböden. Man sehe, wie ähnlich alles bei Terborch und bei Pieter de Hooch ist und doch wie verschieden, wie die Technik dieselbe ist, wie die Farbe dieselben Elemente aufweist, und wie doch bei ihnen das Sujet verhüllt, verflüchtigt, verschleiert und tief erscheint, wie der Halbschatten alle Teile dieses wunderbaren Bildes ändert, verdunkelt, in die Ferne rückt, wie er den Dingen ihr Geheimnis, ihren Charakter, einen noch greifbareren Sinn, eine wärmere und einladendere Intimität verleiht, — während bei Terborch die Dinge weniger geheimnisvoll vor sich gehen; überall ist wahrhaft Licht, das Bett ist kaum durch die dunkle Farbe der Vorhänge versteckt, die Modellierung ist natürlich, fest, voll, in einfachen, wenig gewandelten, durchaus gewählten Tönen nuanciert, so dass Farbe, Ausführung, Augenscheinlichkeit des Tons, der Form und des Vorgangs zusammenklingen, um zum Ausdruck zu bringen, dass für solche Persönlichkeiten weder Umwege, noch Umschreibungen, noch Halbdunkel in Betracht kommen. Und man bedenke, dass man bei Pieter de Hooch wie bei Metsu, bei dem verschlossensten wie bei dem mitteilsamsten dieser drei berühmten Maler immer einen Empfindungsanteil unterscheiden kann, der ihnen eigen und der ihr Geheimnis ist, einen Teil der Methode und der genossenen Erziehung, die ihnen allen gemeinsam ist und die das Geheimnis der Schule bildet.

Finden wir nun, dass sie gute Farben geben, wenn der eine lieber in Grau, der andere lieber in Braun oder in dunklem Golde malt? Und sind wir der Ansicht, dass ihre Farben nicht soviel Glanz wie unsere besitzen, weil sie gedämpfter, nicht soviel Reichtum, weil sie neutraler sind, nicht soviel Gewalt und mannigfache

Vorzüge, weil sie nicht soviel sichtbare Kräfte enthalten?

Wenn wir zufällig in einer alten Sammlung ein modernes Bild bemerken, so wirkt es, selbst wenn es eins der besten und in jeder Beziehung am stärksten konzipierten ist, dennoch so — man vergebe mir das Wort — wie eine „Abbildung", das heisst wie eine Malerei, die sich sehr bemüht, farbig zu sein, und die doch nicht stark genug ist, um als wirklich gemalt zu erscheinen; die sich verliert, um dauerhaft zu sein, und der dies keineswegs immer gelingt, nicht durch ihre Schwere, wenn sie dick ist, noch durch den Glanz ihrer Oberfläche, wenn sie zufällig dünn ist. An was liegt das? Denn gibt es hier nicht Fragen, welche Männer von Instinkt, Verstand und Talent, denen solche Unterschiede überhaupt auffallen, in Bestürzung versetzen können?

Sind wir weniger begabt? Vielleicht. Forschen wir weniger? Ganz im Gegenteil. Vor allem aber sind wir nicht so gut erzogen.

Nehmen wir einmal an, dass durch ein Wunder, das nicht genügend erbeten wird und das, wenn es auch nach Gebühr erfleht würde, sich wahrscheinlich niemals in Frankreich erfüllen wird, ein Metsu oder ein Pieter de Hooch mitten unter uns auferstünde, welche Saat würde er da nicht in die Ateliers ausstreuen, und welches freigebige und reiche Feld würde er finden, um gute Maler und schöne Werke darauf erblühen zu lassen! Unsere Unwissenheit ist grenzenlos. Man möchte sagen, dass die Malerei seit langer Zeit ihr Geheimnis verloren hat und dass die letzten völlig erprobten Maler, die sie ausübten, den Schlüssel mit sich ins Grab genommen haben. Er wäre uns sehr nötig, man verlangt nach ihm, aber keiner hat ihn mehr; man sucht ihn, aber er ist unauffindbar. Daraus geht hervor, dass der

Individualismus der Methoden in Wirklichkeit nur das Bestreben eines jeden ist, das zu finden, was er nicht gelernt hat; dass man in gewissen technischen Geschicklichkeiten nur die mühsamen Auswege eines mühseligen Geistes fühlt, und dass fast immer die sogenannte Originalität der modernen Verfahren im Grunde ein unheilbares Missbehagen verdeckt. Für diejenigen, die eine Vorstellung haben wollen von dem Forschungstriebe derer, die da suchen, und von den Wahrheiten, die wir nach langem Bemühen ans Tageslicht fördern, will ich nur ein Beispiel nennen.

Unsere Kunst der Malerei, — Historienmalerei, Genre, Stilleben, — ist seit einiger Zeit durch eine sehr in Mode stehende Frage verwirrt worden, die wirklich verdient, dass wir uns mit ihr beschäftigen, denn sie zielt darauf ab, der Malerei eins ihrer feinsten und notwendigsten Ausdrucksmittel wiederzugeben. Ich will von dem reden, was man übereinstimmend die „Valeurs" nennt.

Man versteht unter diesem Worte von ziemlich vager Herkunft und dunkler Bedeutung die Qualität an hell und dunkel, die in einem Tone enthalten ist. In der Zeichnung und der Gravüre ist dieser Unterschied leicht zu verstehen: das Schwarz wird im Verhältnis zum Papier, das die Einheit des Hellen repräsentiert, mehr Valeur haben, als das Grau. In der Farbe wird er eine zwar nicht weniger positive, aber weniger leicht zu erklärende Abstraktion. Durch eine Reihe von übrigens wenig tiefen Beobachtungen und durch ein analytisches Verfahren, das dem Chemiker vertraut sein würde, macht man aus einer gegebenen Farbe dieses Element von hell oder dunkel frei, das sich mit seinem farbengebenden Prinzip verbindet: und auf wissenschaftlicher Grundlage gelangt man nun dazu, einen Farbenton von dem doppelten Gesichtspunkte der Farbe und der Valeur aus zu

betrachten, so dass man z. B. in einem Violett nicht nur die Quantität von Rot und Blau abschätzen muss, die seine Nuancen bis ins Unendliche vervielfältigen kann, sondern auch der Quantität von Helligkeit und Kraft Rechnung tragen muss, welche das Violett dem hellen oder dunklen Einheitswerte nähert.

Das Interesse an dieser Untersuchung liegt darin: eine Farbe existiert niemals aus sich selbst, da sie, wie man weiss, durch den Einfluss einer Nachbarfarbe verändert wird. Mit stärkerm Rechte kann man von ihr sagen, dass sie weder Tugend, noch Schönheit in sich habe. Ihre Qualität wird von ihrer Umgebung bestimmt, die man auch als ihre Komplementärfarben bezeichnet. Man kann ihr so, durch Kontraste und günstige Zusammenstellungen, ein sehr verschiedenes Aussehen verleihen. Gut Farbe geben, das werde ich an anderer Stelle noch ausdrücklicher sagen, heisst: die Notwendigkeit dieser Zusammenstellungen entweder kennen oder instinktiv fühlen; aber gut Farbe geben heisst ausserdem, und zwar ganz besonders: die Valeurs der Töne geschickt einander anzunähern. Nimmt man einem Veronese, einem Tizian, einem Rubens dieses richtige Verhältnis der Valeurs, so hat man nichts weiter, als ein misstöniges Kolorit, ohne Kraft, ohne Feinheit und ohne Seltenheit. In dem Masse, als das farbengebende Prinzip in einem Tone abnimmt, herrscht die Valeur vor. Wenn es sich ereignet, wie in den Halbschatten, wo jede Farbe matt wird, wie in den Bildern eines übertriebenen Helldunkels, wo jede Nuance verschwindet, wie z. B. bei Rembrandt, wo manchmal alles einfarbig ist — wenn es sich ereignet, dass das farbige Element fast vollständig verschwindet, so bleibt auf der Palette ein neutrales, zartes und doch reales Prinzip übrig, die sozusagen abstrakte Valeur der verschwundenen Dinge, und oft entstehen gerade die vortrefflich-

sten Bilder durch dieses negative, farblose, unerhört zarte Prinzip.

Diese Dinge, die im Französischen überaus schwierig auszudrücken sind und deren Erörterungen von Rechts wegen nur in einem Atelier und bei verschlossenen Türen erlaubt ist, musste ich sagen, weil ich ohnedem nicht verstanden worden wäre. Nun glaube man nicht etwa, dass man jenes Gesetz, das man heute in die Praxis umzusetzen bemüht ist, entdeckt habe; man hat es unter Bildern wiedergefunden, die in den Archiven der Malerei ganz vergessen umherlagen! Wenige Maler in Frankreich haben dafür das richtige Verständnis gehabt. Es hat ganze Schulen gegeben, die es gar nicht geahnt haben, die es ausser acht liessen und die sich, wie man heute sieht, darum nicht besser befunden haben. Wenn ich die Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts schriebe, so würde ich dartun, wie dieses Gesetz abwechselnd beobachtet und wieder verkannt wurde, welcher Maler sich seiner bedient, welcher es nicht gekannt hat, und ohne Schwierigkeit würden wir alle zu der Überzeugung kommen, dass man es mit Unrecht ignorierte.

Ein hervorragender Maler, der in bezug auf seine Technik zu stark bewundert worden ist, der, wenn er lebendig bleibt, durch die Tiefe seiner Empfindung, seine sehr eigenartigen Anwandelungen, einen seltenen Instinkt für das Malerische, besonders durch die Zähigkeit seiner Bemühungen weiterleben wird, Decamps, hat sich niemals damit beschäftigt, die Valeurs auf seiner Palette zu studieren; das ist eine Schwäche, welche die einigermassen besonnenen Leute in Verwunderung zu setzen beginnt, und unter der die feinen Geister sehr leiden. Desgleichen muss ich auch sagen, welchem scharfsinnigen Beobachter die heutigen Landschaftsmaler ihre besten

Lehren zu verdanken haben; wie infolge einer reizvollen Organisation Corot, dieser ehrliche Geist, der in seinem ganzen Wesen nach Vereinfachung strebte, das natürliche Gefühl für die Valeurs in allen Dingen besass, wie er sie besser als sonst einer studierte, wie er ihre Regeln darlegte, sie in seinen Werken formulierte, und wie er von Tag zu Tag glücklichere Beweise davon lieferte.

Seitdem ist dies die Hauptsorge aller Suchenden geworden, von denen an, die schweigend suchen, bis zu jenen, die lärmender suchen und manche wunderlichen Namen dabei anwenden. Die Lehre, die sich Realismus nennt, hat keine andere ernste Grundlage, als eine gesündere Beobachtung der Farben. Man kann sich der Einsicht nicht verschliessen, dass etwas Gutes in diesen Absichten liegt und dass, wenn die Realisten mehr wüssten und besser malten, es eine Anzahl unter ihnen gäbe, die sehr gut malen würden. Ihr Auge macht im allgemeinen sehr richtige Beobachtungen, ihre Empfindungen sind besonders zart, aber sonderbarerweise entbehren die anderen Seiten ihrer Technik all dieser Eigenschaften. Sie besitzen eine der seltensten Begabungen, aber es mangelt ihnen an der, welche die allgemeinste sein sollte, und zwar so stark, dass ihre grossen Eigenschaften ihren Wert verlieren, weil sie nicht nach Gebühr angewendet werden, dass sie den Anschein von Revolutionären erwecken, weil sie sich so stellen, als ob sie nur die Hälfte der nötigen Wahrheit zuliessen und weil zugleich sehr wenig und doch sehr viel daran fehlt, dass sie unumwunden recht hätten.

All das war das A-B-C der holländischen Kunst, es sollte auch das A-B-C der unsern sein. Ich weiss nicht, was, doktrinär geredet, die Meinung des Pieter de Hooch, Terborch und Metsu über die Valeurs war, noch wie sie sie nannten, noch auch, ob sie einen Namen hatten,

um auszudrücken, welche Nuance, welche Beziehung, wieviel Milde, Lieblichkeit, Feinheit die Farben in ihrem Verhältnis zueinander haben müssten. Vielleicht liess die Farbe in ihrer Gesamtheit alle diese positiven oder unfühlbaren Qualitäten zu. Jedenfalls hängt das Leben ihrer Werke und die Schönheit ihrer Kunst immer aufs engste mit der weisen Anwendung dieses Prinzips zusammen.

Der Unterschied, der sie von den modernen Bestrebungen scheidet, liegt darin: zu ihrer Zeit mass man dem Helldunkel nur darum einen grossen Wert und einen tiefen Sinn bei, weil es das Lebenselement jeder gut konzipierten Kunst zu sein schien. Ohne diese Kunstfertigkeit, bei welcher die Einbildungskraft die erste Rolle spielt, gab es sozusagen keine Fiktion in der Wiedergabe der Dinge mehr, und folglich entfernte sich der Mensch von seinem Werke, oder nahm doch wenigstens in jenem Augenblicke der Arbeit nicht mehr daran teil, wo vor allem die Feinfühligkeit eingreifen musste. Die Zartheiten eines Metsu, das Geheimnis eines Pieter de Hooch hängt, wie gesagt, davon ab, dass die Gegenstände viel Luft umgibt, dass viele Schatten um die Lichter liegen, dass viel Ruhepunkte in den flüchtigen Farben sind, viel Versetzungen in den Tönen, viel rein erfundene Umformungen im Anblick der Dinge, mit einem Worte: die wundervollste Behandlung, die jemals dem Helldunkel zuteil geworden ist, oder mit einem andern Ausdruck: die scharfsinnigste Anwendung des Gesetzes der Valeurs.

Heute ist das Gegenteil der Fall. Jede etwas seltene Valeur, jede fein beobachtete Farbe scheint heute darauf abzuzielen, das Helldunkel aufzuheben und die Luft zu unterdrücken. Was ehemals zur Verbindung diente, das dient heute zur Trennung. Jede originell genannte Malerei ist eine Flickarbeit, ein Mosaik. Das Über-

mass unnützer Rundungen ist nun in platte Oberflächen und in Körper ohne Tiefe ausgeartet. Die Modellierung ist an demselben Tage verschwunden, wo die Mittel, um sie auszudrücken, besser erschienen und eine weisere Wiedergabe gewährleisten sollten, so dass, was ein Fortschritt bei den Holländern war, für uns einen Rückschritt bedeutet, und dass wir, nachdem wir die archaische Kunst aufgegeben haben, unter dem Vorwande, Neuerungen einzuführen, wieder auf sie zurückkommen.

Was soll man dazu sagen? Wo ist der, welcher den Irrtum aufzeigt, in den wir verfallen sind? Wer wird uns klare und treffende Lehren geben? Ein zuverlässigerer Ausweg wäre noch vorhanden: ein gutes Werk zu malen, das die ganze alte Kunst mit dem modernen Geiste umfasst, das das 19. Jahrhundert und Frankreich umschliesst, das Zug um Zug Metsu ähnlich ist und doch nicht erkennen lässt, dass man sich seiner erinnert hat.

VII.

Unter allen holländischen Malern ist Ruysdael derjenige, der die vornehmste Ähnlichkeit mit seiner Heimat zeigt. Er hat ihre Fülle, ihre Traurigkeit, ihre etwas düstere Sanftmut, ihren eintönigen und ruhigen Zauber.

Mit seinen fliehenden Linien, seiner strengen Palette hat er uns durch zwei besonders charakteristische grosse Züge — den grauen, grenzenlosen Horizont und den grauen, unendlichen Himmel — ein Porträt von Holland hinterlassen, das nicht gerade traulich, aber intim, anziehend, wunderbar getreu ist und das nicht altert. Und noch durch andere Verdienste ist Ruysdael, wie ich bestimmt glaube, die grösste Gestalt der Schule nach Rembrandt, und das ist gewiss kein geringer Ruhm für einen Maler, der nichts anderes geschaffen hat, als sozusagen leblose Landschaften und kein lebendiges Wesen, wenigstens ohne Hilfe eines andern.

Immerhin ist Ruysdael, wenn man ihn in seinen Einzelheiten prüft, vielleicht vielen seiner Landsleute unterlegen. Zuerst fehlt es ihm an Gewandtheit, und zwar zu einem Zeitpunkte und in einem Genre, wo die Gewandtheit die gangbare Münze des Talentes war, und vielleicht ist es gerade jener Mangel an Fertigkeit, dem er die Sammlung und das Gleichgewicht seines Denkens verdankt. Er ist auch nicht besonders geschickt. Er malt gut und heuchelt keine Originalität der Mache. Was er sagen will, sagt er klar und richtig, aber gleichsam mit einer gewissen Langsamkeit, ohne Hintergedanken, ohne Lebhaftigkeit oder Mutwillen. Seine Zeichnung besitzt nicht immer den scharfen, durchdringenden Charakter, den seltsamen Akzent, der gewissen Bildern von Hobbema eigen ist.

HOBBEMA, WASSERMÜHLE

Ich will nicht vergessen, dass ich im Louvre vor der „Wassermühle", der „Schleuse" von Hobbema, einem ausgezeichneten Werke, das, wie ich bereits sagte, in Holland nicht seinesgleichen hat, mitunter für Ruysdael kühler empfunden habe. Diese Mühle ist ein so köstliches Werk, ist so genau und fest in ihrer Konstruktion, in ihrer Technik von Anfang bis zu Ende so zweckvoll, so stark und schön in den Farben, der Himmel ist von so seltener Qualität, alles scheint vor dem Malen so fein gezeichnet und dann so gut gemalt zu sein über dieser scharfen Zeichnung, und schliesslich — um mich eines Ausdrucks zu bedienen, den man in den Ateliers verstehen wird — kleidet er alles in eine so pikante Form und „macht so gut in Gold", so dass ich oft, wenn ich zwei Schritte weiter das kleine „Gehölz" von Ruysdael betrachtete und es gelblich, wollig, ein wenig voll in der Technik fand, in Versuchung war, mich zugunsten Hobbemas zu entscheiden und einen Irrtum zu begehen, der nicht fortgedauert haben würde, der aber unverzeihlich gewesen wäre, wenn er länger als einen Augenblick gewährt hätte.

Ruysdael hat niemals eine Figur in seine Bilder zu stellen gewusst, und in dieser Beziehung wäre die Begabung des Adrian van de Velde viel mannigfaltiger; wir finden auch kein Tier, und in dieser Beziehung hat Paul Potter viel vor ihm voraus, sobald es Potter gelingt, vollkommen zu sein. Er kennt nicht die helle Luft eines Cuyp und die geistreiche Gepflogenheit, in dieses Bad von Licht und Gold Boote, Städte, Pferde und Reiter zu setzen, und das alles in einer Zeichnung, wie man sie kennt, wenn Cuyp in jeder Beziehung Vortreffliches bietet. Seine Modellierung, so weise sie auch sein mag, wenn er sie bei Vegetationen oder luftigen Oberflächen anwendet, enthält nicht so ausserordentliche

Schwierigkeiten in der Modellierung des menschlichen Körpers, wie bei Terborch oder Metsu. So erprobt auch der Scharfblick seines Auges ist, so ist er doch schwächer in Bezug auf die Gegenstände, die er behandelt. So prachtvoll auch ein bewegtes Wasser, eine ziehende Wolke, ein buschiger, vom Winde zerwühlter Baum, ein zwischen Felsen niederstürzender Wasserfall wirken mag, all das gilt, wenn man an die verwickelten, zahlreichen Probleme und an ihre Feinheit denkt, nichts in Anbetracht der unerbittlich klaren Lösung gegenüber dem „Eleganten Interieur" des Terborch, dem „Besuche" des Metsu, dem „Holländischen Interieur" von Pieter de Hooch, der „Schule" und der „Familie" von Ostade, die man im Louvre sehen kann, oder gegenüber dem wundervollen Metsu im Museum van der Hoop in Amsterdam. Ruysdael zeigt keinen Geist, und auch in dieser Beziehung erscheint er etwas grämlich neben den geistreichen Meistern von Holland.

Betrachtet man ihn in seinen natürlichen Verhältnissen, so ist er einfach, ernst und kräftig, sehr ruhig und bedächtig, überall derselbe, und zwar derartig, dass seine Qualitäten uns am Ende nicht mehr ergreifen, so stark sind sie hervorgehoben; und vor dieser Miene, die sich niemals aufheitert, vor diesen beinahe gleichwertigen Bildern wird man mitunter durch die Schönheit des Werkes in Staunen versetzt, aber selten überrascht. Manche Seestücke von Cuyp, z. B. der „Mondschein" im Museum Six, sind Werke eines ersten Ansprungs, durchaus unvorhergesehen, vor denen man bedauert, dass sich bei Ruysdael nicht auch einige Geistesblitze dieser Art finden. Seine Farbe endlich ist eintönig, stark, harmonisch und nicht sehr reich. Sie variiert nur zwischen Grün und Braun; eine Asphaltgrundierung bildet ihre Unterlage. Sie hat wenig Glanz, ist nicht immer liebenswürdig und

in ihrer wesentlichen Beschaffenheit nicht gerade vortrefflich. Ein raffinierter Interieurmaler würde keine Mühe haben, ihm wegen der Kargheit seiner Mittel Vorwürfe zu machen und würde seine Palette manchmal als gar zu summarisch verurteilen.

Bei alledem und trotz alledem ist Ruysdael einzigartig: man kann sich leicht davon im Louvre überzeugen vor seinem „Gebüsch", seinem „Sonnenstrahle", dem „Sturme" und der „Kleinen Landschaft". Den „Wald" nehme ich aus, der niemals sehr schön war, und dem er dadurch geschadet hat, dass er Berghem bat, Figuren hineinzumalen.

Bei der retrospektiven Ausstellung, die zugunsten der Elsass-Lothringer veranstaltet wurde, konnte man sagen, dass Ruysdael mit offenbarer Souveränität herrschte, obgleich die Ausstellung überaus reich an holländischen und flämischen Meistern war, denn man fand dort van Goyen, Wynants, Paul Potter, Cuyp, van de Velde, van der Neer, van der Meer, Hals, Teniers, Bol, Salomon Ruysdael und van der Heyden mit zwei unvergleichlichen Werken. Ich wende mich an das Gedächtnis aller derer, für welche diese Ausstellung vortrefflicher Werke ein Lichtblick war, ob Ruysdael nicht als ein Meister und — was noch höher zu schätzen ist — als ein grosser Geist dort hervortrat. In Brüssel, in Antwerpen, im Haag, in Amsterdam ist die Wirkung immer dieselbe; überall, wo Ruysdael erscheint, hat er eine ihm eigene Art aufzutreten, sich aufzudrängen, Achtung einzuflössen, uns in Aufmerksamkeit zu halten; eine Art, die uns sagt, dass man die Seele eines bedeutenden Mannes vor sich sieht, dass er einer der Grossen ist und dass er uns immer etwas Wichtiges zu sagen hat.

Dies ist der einzige Grund für Ruysdaels Überlegenheit, und dieser Grund genügt: in diesem Maler ist ein

denkender Mensch verborgen und in jedem seiner Werke eine Konzeption. Ebenso gelehrt in seiner Kunst, wie der gelehrteste seiner Zeitgenossen, ebenso natürlich begabt, aber überlegender und ergriffener, verbindet er, mehr als irgendein anderer, mit seinen Gaben ein inneres Gleichgewicht, aus dem die Einheitlichkeit und die Vollkommenheit seiner Werke entspringt. In seinen Bildern sehen wir eine Fülle, eine Sicherheit, einen tiefen Frieden, welche das entscheidende Merkmal seiner Persönlichkeit bilden und die uns beweisen, dass die Übereinstimmung zwischen seinen schönen, angeborenen Fähigkeiten, seiner grossen Erfahrung, seiner immer lebendigen Feinfühligkeit und seiner stets gegenwärtigen Überlegung auch nicht einen Augenblick zu walten aufhörte.

Ruysdael malt, wie er denkt: gesund, stark, breit. Die äussere Art seiner Arbeit beweist ziemlich deutlich den regelmässigen Gang seines Geistes. In seiner klaren, sorgsamen, etwas stolzen Malerei liegt eine gewisse trübsinnige Hoheit, die sich schon von weitem ankündigt und die uns aus der Nähe durch einen Zauber natürlicher Einfachheit und vornehmer Vertrautheit fesselt, welcher ihm allein eigen ist. Ein Bild von Ruysdael ist ein Ganzes, worin man eine Ordnung fühlt, einen einheitlichen Gesichtspunkt, eine herrschende Absicht und den Willen, ein für allemal einen der charakteristischen Züge seines Landes zu malen, vielleicht auch den Wunsch, die Erinnerung an einen Augenblick des eigenen Lebens festzuhalten. Eine solide Grundlage, das Bedürfnis nach Konstruktion und Organisation, das Streben, die Einzelheit dem Ganzen, die Farbe den Wirkungen, das Interesse an den Dingen dem Grundplane unterzuordnen, eine vollkommene Kenntnis der Naturgesetze und der Technik, zudem eine gewisse Verachtung alles Unnützen, allzu An-

genehmen oder Überflüssigen, ein trefflicher Geschmack bei trefflicher Empfindung, eine sehr ruhige Hand bei erregtem Herzen, das ungefähr entdeckt man bei der Analyse eines Bildes von Ruysdael.

Ich behaupte nicht, dass alles verblasst neben dieser Malerei von mässigem Glanze, von diskretem Kolorit, von beständig verschleierter Behandlung: aber alles andere ist daneben schlecht organisiert, leer und zerrissen.

Man stelle ein Bild von Ruysdael neben die besten Landschaften der Schule, und man wird alsbald in den Nachbarbildern Löcher, Schwächen, Verstösse entdecken, einen Mangel an Zeichnung dort, wo sie nötig wäre, geistvolle Züge, wo sie nicht hingehören, schlecht verkappte Unwissenheit und Versäumnisse, die als Vergesslichkeit erscheinen. Neben Ruysdael ist ein schöner van de Velde mager, hübsch, geziert, niemals sehr männlich oder sehr reif; ein Willem van de Velde ist trocken, kalt und dünn, beinahe immer gut gezeichnet, selten gut gemalt, flüchtig beobachtet, wenig durchdacht. Isaak Ostade ist zu rot, seine Himmel sind zu nichtssagend. Van Goyen ist zu unbestimmt, flüchtig, dunstig und wollig; man fühlt den raschen und leichten Ausdruck, den eine feine Absicht gefunden hat; die Skizze ist entzückend, aber das Werk ist nicht herausgekommen, weil es nicht kräftig genug mit vorbereitenden Studien, mit Geduld und Arbeit genährt worden ist. Auch Cuyp sogar leidet fühlbar unter dieser strengen Nachbarschaft, er, der so stark und gesund ist. Sein immerwährendes Gold bewirkt eine Heiterkeit, die ermüden kann neben dem dunkeln und bläulichen Grün seines grossen Nebenbuhlers, und was diesen Aufwand an Atmosphäre betrifft, der wie ein Reflex erscheint, welcher dem Süden entnommen wurde, um diese nordischen Bilder zu verschönen, so glaubt man nicht mehr recht daran,

wenn man die Ufer der Maas oder des Zuydersees kennt.

Im allgemeinen kann man in den holländischen Gemälden, ich verstehe darunter die Freilichtbilder, eine wirksame Behandlung des Lichtes bemerken, welche ihnen viel Relief verleiht und, wie man in der Malersprache sagt, ein besonderes Gewicht. Der Himmel ist da sehr luftig, farblos, unendlich, ungreifbar. In der Technik dient er als Mass für die kräftigen Valeurs des Geländes und muss sicher und bestimmt die Silhouette des behandelten Gegenstandes ausscheiden. Ob dieser Himmel nun goldig ist, wie bei Cuyp, silberig, wie bei van de Velde oder Salomon Ruysdael, flockig, grau, aufgelöst in leichten Rauch, wie bei Isaak Ostade, van Goyen oder Wynants, — er bewirkt ein Loch im Bilde und behält nur selten einen allgemeinen, ihm eigenen Wert, und fast niemals setzt er sich mit dem Golde des Rahmens in entscheidende Beziehungen. Man betrachte einmal die Kraft der Landschaft; sie ist ausserordentlich. Versucht man aber die Valeur des Himmels abzuschätzen, so befremdet uns der Himmel durch die übermässige Klarheit seiner Grundfläche.

So könnte ich noch andere derartige Bilder anführen, bei denen man die Atmosphäre und manche Lufthintergründe vergisst, die man hinterdrein neu malen könnte, ohne dass das im übrigen fertige Bild etwas verlieren würde. Mit vielen modernen Bildern ist es ebenso bestellt. Man kann sogar — abgesehen von einigen Ausnahmen, die ich nicht erst zu bezeichnen brauche, wenn ich recht verstanden worden bin — die Bemerkung machen, dass unsere moderne Schule in ihrer Gesamtheit das Prinzip erwählt zu haben scheint, dass die Atmosphäre, welche die leerste und ungreifbarste Partie des Bildes ist, nun auch am vorteil-

haftesten die farbloseste und nichtigste Partie sein muss.

Ruysdael hat die Dinge ganz anders gefühlt und ein für allemal ein viel kühneres und wahreres Prinzip aufgestellt. Er hat das unermessliche Gewölbe betrachtet, das sich über Land und Meer als die wirkliche, dichte, feste Decke seiner Bilder rundet. Er beugt sie, breitet sie aus, misst sie ab, er bestimmt ihr Valeur im Vergleich zu den zerstreuten Lichtern, die über den Erdhorizont ausgesät sind; er nuanciert die grossen Oberflächen, modelliert und gestaltet sie, mit einem Worte, als einen Teil, dem das vornehmste Interesse zukommt. Er offenbart darin eine Linienführung, welche die des dargestellten Gegenstandes fortsetzt; er verteilt darin die Farbenflecke, lässt aus diesem Himmel das Licht herabgleiten und bringt es nur da an, wo es notwendig ist.

Dieses grosse Auge, das allem Lebendigen offen entgegenblickt, dieses Auge, das an die Höhe und Weite der Dinge gewöhnt ist, wandert beständig vom Boden zum Zenith, beobachtet niemals einen Gegenstand, ohne den entsprechenden Punkt der Atmosphäre zu betrachten und durchläuft so, ohne das geringste ausser acht zu lassen, den Kreis des Gesichtsfeldes. Weit entfernt, sich in Analysen zu verlieren, ist es vielmehr beharrlich bestrebt, zu verbinden und zusammenzufassen. Das, was die Natur verstreut, konzentriert es zu einer Gesamtheit von Linien, Farben, Valeurs und Wirkungen. Er umrahmt all das in seinen Gedanken so, wie er es in den vier Ecken seiner Leinwand umrahmt sehen will. Sein Auge hat die Eigentümlichkeit der Dunkelkammern: es verkleinert, schwächt das Licht und bewahrt den Dingen das genaue Verhältnis ihrer Formen und Farben. Ein Bild von Ruysdael, welches immer es sein mag, — wohlverstanden sind die schönsten auch die bezeichnendsten — ist eine ganze, volle

und starke Malerei in ihrem Grundwesen, oben grau, unten braun oder grünlich, die sich mit den vier Ecken fest an die schimmernden Kannelierungen des Rahmens stützt, die von weitem dunkel erscheint und sich mit Licht überzieht, wenn man sich ihr nähert, die in sich schön ist, und die keine leeren Stellen und wenig Fehler aufweist, als ob ein hoher und getragener Gedanke spräche und sich einer überaus festgefügten Sprache bediente.

Ich habe sagen hören, dass nichts schwieriger sei, als ein Bild von Ruysdael zu kopieren, und ich glaube es, ebenso wie nichts schwieriger ist, als die Ausdrucksweise unserer grossen französischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts nachzuahmen. Hier wie dort dieselben Redewendungen, derselbe Stil, beinahe derselbe Geist, und ich möchte sagen, fast dasselbe Genie. Ich weiss nicht, warum ich mir einbilde, dass Ruysdael, wenn er nicht Holländer und Protestant gewesen wäre, dem Port-Royal angehört haben müsste.

Man sieht im Haag und in Amsterdam zwei Landschaften, welche, die eine im grossen, die andere im kleinen, Wiederholungen desselben Vorwurfs sind. Ist das kleine Bild die Studie, die als Grundlage für das grössere gedient hat? Zeichnete oder malte Ruysdael nach der Natur? Entnahm er ihr seine Eingebungen oder kopierte er sie unmittelbar? Darin liegt sein Geheimnis, wie das der meisten holländischen Meister, abgesehen vielleicht von van de Velde, der sicherlich in freier Luft gemalt hat, der in seinen unmittelbaren Studien am bedeutendsten ist und im Atelier, was man auch darüber sagen mag, viel an seinen Ausdrucksmitteln verlor. Wie dem auch sei, jedenfalls sind diese beiden Werke entzückend und beweisen das, was ich soeben über Ruysdaels Eigentümlichkeiten gesagt habe.

Es ist eine Ansicht aus der Umgebung von Amster-

RUYSDAEL, BLICK AUF HAARLEM

dam mit der kleinen Stadt Haarlem, die schwärzlich, bläulich zwischen den Bäumen zum Vorschein kommt und sich unter der weiten Wellenbewegung des wolkigen Himmels in den regnerischen Rauch eines schwachen Horizontes verliert; vorn, als einziger Vordergrund, eine Wäscherei mit rötlichem Dach und mit Wäsche, die zum Bleichen auf dem Anger ausgebreitet liegt. Nichts Naiveres und Ärmeres als Ausgangspunkt und dennoch nichts Wahreres. Man muss diese Leinwand sehen, einen Fuss und acht Zoll hoch, um von einem Meister zu lernen, der niemals fürchtete, sich etwas zu vergeben (weil er nicht der Mann danach war, herabzusteigen), wie man ein Sujet heben kann, wenn man selbst ein erhabener Geist ist, wie es nichts Hässliches für ein Auge gibt, das schön sieht, nichts Kleinliches für ein grosses Gefühl, mit einem Worte: was aus der Kunst der Malerei werden kann, wenn sie von einem vornehmen Geiste ausgeübt wird.

Die „Flusslandschaft" im Museum van der Hoop ist der letzte Ausdruck dieser stolzen und herrlichen Kunstart. Dieses Bild sollte man besser die „Windmühle" nennen, und unter diesem Titel würde man es niemandem mehr gestatten, ohne Nachteil einen Vorwurf zu behandeln, der unter Ruysdaels Hand seinen unvergleichlich typischen Ausdruck gefunden hat.

Folgendes ist uns gegeben, in wenigen Worten gesagt: ein Winkel der Maas, wie ich vermute; zur rechten ein abgestuftes Gelände mit Bäumen, Häusern und mit der Spitze der schwarzen Mühle, deren Flügel im Winde hoch in die Leinwand ragen; ein Staket, gegen welches das Wasser des Flusses in sanften Wellen anschlägt, ein gedämpftes, weiches, wundervolles Wasser; ein kleiner Winkel verlorenen Horizontes, sehr verhalten und fest, sehr fahl und sehr deutlich, vor dem sich das weisse

Segel eines Bootes erhebt, ein schlaffes Segel, in dessen Leinwand kein Wind bläst, von einem sanften und ganz auserlesenen Farbentone. Darüber ein grosser, wolkenbeladener Himmel mit Lücken, durch welche das Azurblau strahlt, und graue Wetterwolken, welche direkt bis zur Höhe des Bildes emporsteigen; sozusagen nirgends Licht in dieser mächtigen Tonart, die aus Dunkelbraun und düsteren Schieferfarben zusammengesetzt ist; ein einziger Schein mitten im Bilde: ein Strahl, der aus weiter Ferne kommt und wie ein Lächeln die Scheibe einer Wolke verklärt. Ein grosses, ernstes, viereckiges Bild (man braucht nicht zu fürchten, bei Ruysdael ein Wort zu missbrauchen), ausserordentlich klangvoll in dem tiefsten Register, und meine Notizen fügen hinzu „wundervoll im Golde". Im Grunde nenne ich dieses Bild und berufe ich mich nur darum darauf, um zu dem Schlusse zu kommen, dass es, abgesehen von der Kostbarkeit des Details, der Schönheit der Form, der Grösse des Ausdrucks, der Intimität der Empfindung, auch noch ein ausnehmend erhabenes Farbenstück ist, wenn man es einfach als Dekoration betrachtet.

Das ist der ganze Ruysdael: vornehmes Wesen, wenig Charme, ausser bei zufälligen Gelegenheiten, ein grosser Zauber, eine Intimität, die sich je nach den Verhältnissen offenbart, ein vollkommenes Wissen, einfachste Mittel. Man denke ihn sich konform seiner Malerei; man muss versuchen, sich seine Persönlichkeit neben seinen Bildern vorzustellen, und man wird, wenn ich mich nicht täusche, ein doppeltes, paralleles Bild eines herben Denkers, einer glühenden Seele, eines lakonischen und schweigsamen Geistes gewinnen.

Ich habe irgendwo gelesen — so einleuchtend ist es, dass sich bei ihm der Dichter durch die beherrschte Form hindurch und trotz der Knappheit der Sprache

offenbart —, dass sein Werk den Charakter eines elegischen Gedichtes in unzähligen Gesängen habe. Das sagt viel, wenn man bedenkt, wie wenig Literatur eine Kunst duldet, deren Technik so bedeutungsvoll ist, deren Materie soviel Gewicht und Wert zukommt. Ob elegisch oder nicht, jedenfalls hätte der Dichter Ruysdael, wenn er geschrieben, statt gemalt hätte, nach meiner Meinung sicherlich eher in Prosa, als in Versen geschrieben. Der Vers lässt zu viel Phantasie und Kunstgriffe zu, die Prosa verlangt zu viel Ehrlichkeit, als dass dieser wahrhafte und klare Geist diese Sprache nicht jeder andern vorgezogen hätte. Im Grunde seines Wesens war er ein Träumer, einer jener Männer, wie in unserer Zeit sehr viele leben, die aber zu der Zeit, als Ruysdael geboren wurde, selten waren; einer jener „einsamen Spaziergänger", welche die Städte fliehen und sich lieber im Weichbilde aufhalten, die eine ehrliche Liebe zum Lande und ein inniges Gefühl dafür haben, die ohne Phrasen davon erzählen, welche durch die weiten Horizonte beunruhigt, durch die ausgedehnten Ebenen entzückt werden, welche ein Schatten in Begeisterung versetzt und ein Sonnenstrahl bezaubert.

Man stellt sich Ruysdael weder sehr jung, noch sehr alt vor; man sieht nicht, dass er eine Jugend gehabt hat, man fühlt noch weniger das entkräftende Gewicht der Jahre. Wüsste man nicht, dass er vor seinem zweiundfünfzigsten Jahre gestorben ist, so würde man ihn sich zwischen zwei Altern vorstellen, als einen reifen oder frühreifen Mann, sehr ernst, schon frühzeitig Herr seiner selbst, mit all der trüben, nach rückwärts gewandten Träumerei eines Geistes, der hinter sich schaut und dessen Jugend nicht das drückende Missbehagen der Erwartung gekannt hat. Ich glaube nicht, dass er ein Herz hatte, um auszurufen: „Erhebt euch, ersehnte Stürme!" Seine

Melancholien — und er ist voll davon — haben etwas Männliches und Vernünftiges, wo weder die unruhige Kindheit der ersten Jahre, noch das nervöse Tränenreiche der letzten zutage tritt; sie geben nur seiner Malerei eine dunklere Färbung, wie sie etwa das Denken eines Jansenisten beeinflusst haben würden.

Was hat ihm das Leben angetan, dass er ein so verächtliches oder so bitteres Gefühl dafür hatte? Was haben ihm die Menschen getan, dass er sich in völlige Einsamkeit zurückzieht, und dass er es in solchem Grade vermeidet, ihnen zu begegnen, selbst in seiner Malerei? Man kennt nichts oder fast nichts von seinem Leben, ausser dass er gegen 1630 geboren wurde, dass er 1681 starb, dass er der Freund Berghems war, dass Salomon Ruysdael sein älterer Bruder und wahrscheinlich auch sein erster Berater gewesen ist. Was seine Reisen betrifft, so vermutet man sie wohl und zieht sie auch wieder in Zweifel: seine Wasserfälle, seine bergigen, bewaldeten Gegenden mit felsigen Abhängen könnten zu dem Glauben führen, dass er in Deutschland, in der Schweiz, in Norwegen studiert haben müsste, oder dass er die Studien von Everdingen benutzte und sich daran inspirierte. Seine grosse Arbeitskraft hat ihn nicht reich gemacht, und sein Titel als Bürger von Haarlem verhinderte nicht, dass er allem Anschein nach sehr verkannt wurde. Man würde sogar den sehr betrüblichen Beweis dafür haben, wenn es wahr ist, dass man ihn, mehr aus Mitleid für sein Elend, als in Rücksicht auf sein Genie, von dem niemand eine Ahnung hatte, ins Hospital seiner Heimatstadt Haarlem aufnehmen musste, und dass er dort gestorben ist. Aber bevor er dahin kam, was ist ihm alles begegnet? Hatte er Freuden, da er doch sicherlich viel Bitternis zu leiden hatte? Bot sein Schicksal ihm Gelegenheit, noch andere Dinge, als Wolken zu lieben, und

woran hat er mehr gelitten, wenn er überhaupt gelitten hat, an der Sorge um seine Malerei oder um sein Leben? All diese Fragen bleiben ohne Antwort, und dennoch beschäftigt sich die Nachwelt mit ihnen.

Würden wir wohl auf den Gedanken kommen, uns derartig über Berghem, Karel Dujardin, Wouwerman, Goyen, Terborch, Metsu, selbst über Pieter de Hooch zu erkundigen? All diese glänzenden oder entzückenden Maler haben gemalt, und es scheint so, als ob das genügt. Ruysdael malte, aber er lebte auch, und darum kommt so viel darauf an, zu erfahren, wie er lebte. Ich kenne in der holländischen Schule nur drei oder vier Männer, deren Persönlichkeit in demselben Grade interessiert: Rembrandt, Ruysdael, Paul Potter, vielleicht noch Cuyp, und das sagt schon mehr als genug, wie sie zu klassifizieren sind.

VIII.

Cuyp war gleichfalls zu seinen Lebzeiten nicht sehr geachtet, was ihn aber nicht hinderte, so zu malen, wie es ihm gut schien, ganz nach seinem Belieben, sorgfältig oder nachlässig, und in seiner freien Laufbahn nur der Eingebung des Augenblicks zu folgen. Übrigens war diese Missgunst ganz natürlich, wenn man an den Geschmack für die äusserste „Vollkommenheit" denkt, der damals herrschte; er hat sie mit Ruysdael, sogar mit Rembrandt geteilt, als Rembrandt gegen 1650 plötzlich nicht mehr verstanden wurde. Er befand sich, wie man sieht, in guter Gesellschaft. Seitdem ist er gehörig gerächt worden, zuerst durch die Engländer, später durch ganz Europa. Auf alle Fälle ist Cuyp ein ausgezeichneter Maler.

An erster Stelle hat er das Verdienst, universal zu sein. Sein Werk ist ein so vollendetes Repertorium holländischen Lebens, besonders in seinem ländlichen Milieu, dass der Umfang und die Mannigfaltigkeit seiner Kunst genügten, ihm ein beträchtliches Interesse zu verleihen. Landschaften, Seestücke, Pferde, Viehstand, Menschen in jeder Lebenslage, von den Reichen und Faulenzern bis zu den Hirten, kleine und grosse Figuren, Porträts und Bilder von Hühnerhöfen, — darin zeigen sich die Liebhabereien und Fähigkeiten seines Talentes, so dass er mehr als irgendein anderer dazu beigetragen hat, den Rahmen lokaler Beobachtungen zu erweitern, in welchem sich die Kunst seines Landes entfaltete. Als einer der ersten im Jahre 1605 geboren, ist er auf alle Weise, durch sein Alter, die Verschiedenartigkeit seiner Bestrebungen, durch die Kraft und Unabhängigkeit seiner Richtung einer der tätigsten Förderer der Schule geworden.

Ein Maler, der sich auf der einen Seite mit Hondekoeter, auf der anderen mit Ferdinand Bol berührt, und

zwar ohne Rembrandt nachzuahmen, der die Tiere ebenso geschickt malt, wie van de Velde, den Himmel besser als Both, der Pferde, und zwar grosse Pferde, ernsthafter malt als Wouwerman oder Berghem ihre kleinen gemalt haben, — der ein lebhaftes Gefühl für das Meer, die Flüsse und ihre Uferlandschaften besitzt, der Städte malt, Boote am Ankerplatze und grosse Seestücke, und mit einer Fülle und Autorität, die Willem van de Velde nicht besass, — ein Maler, der eine ihm ganz eigene Art zu sehen hatte, eine saubere und sehr schöne Farbe, eine mächtige, leichte Hand, den Geschmack an gutem, kräftigem, überreichem Material, ein Mann, der mit den Jahren sich ausbreitet und wächst, der immer neuer und kräftiger wird — ein solcher Mann ist eine grosse Persönlichkeit. Bedenkt man ausserdem, dass er bis 1691 gelebt hat, dass er also die Mehrzahl derer, die er hatte geboren werden sehen, überlebte, und dass er während dieser langen Laufbahn von sechsundachtzig Jahren, abgesehen von einem sehr bezeichnenden Zuge väterlicherseits, der in seinen Werken hervortritt, und abgesehen späterhin von einem Reflex des italienischen Himmels, der ihm vielleicht von Both kam und von seinen weitgereisten Freunden, immer er selbst blieb, ohne eine fremde Beimischung, ohne jede Schwäche, so muss man zugestehen, dass er ein starker Kopf war.

Wenn unser Louvre uns eine ziemlich vollständige Vorstellung von den verschiedenen Formen seines Talentes, seiner Manier und seiner Farben gibt, so gibt er doch nicht sein ganzes Mass und bezeichnet nicht den Grad der Vollendung, den er erreichen kann, und den er mitunter erreicht hat.

Seine grosse Landschaft ist ein schönes Werk, das mehr durch das Ganze, als durch die Einzelheiten wirkt. Man vermag nicht weiter zu gehen in der Kunst, das

Licht zu malen, die liebenswürdigen und beruhigenden Gefühle wiederzugeben, mit denen uns eine warme Atmosphäre umhüllt und durchdringt. Es ist ein echtes Gemälde, das ohne Übertreibung wahr ist. Es ist beobachtet, ohne kopiert zu sein. Die Luft, in der es gebadet, die duftige Wärme, von der es durchtränkt ist, dieser Goldglanz, der nur wie ein Schleier wirkt, diese Farben, die nur das Ergebnis des einströmenden Lichtes sind, der rings bewegten Luft und der Feinfühligkeit des Malers, der sie gestaltet, diese so zarten Valeurs in einem so starken Ganzen, all das kommt gleicherweise aus der Natur und der Konzeption; es wäre ein Meisterstück, wenn sich nicht einige Unzulänglichkeiten eingeschlichen hätten, welche von einem jungen Manne oder von einem zerstreuten Zeichner herzurühren scheinen.

Sein „Aufbruch zum Spazierritt" und sein „Spazierritt", zwei Reiterstücke, so schön im Format, so edel in ihrer Art, sind gleichfalls voll seiner feinsten Qualitäten: alles in Sonne gebadet und in jene goldenen Wellen getaucht, die sozusagen die natürliche Farbe seines Geistes sind.

Dennoch hat er Besseres geschaffen, und man verdankt ihm noch vorzüglichere Werke. Ich spreche nicht von jenen kleinen, allzugerühmten Bildern, die verschiedentlich in unseren retrospektiven französischen Ausstellungen vorgeführt worden sind. Ohne Frankreich zu verlassen, hat man bei Verkäufen von Privatsammlungen Bilder von Cuyp sehen können, die zwar nicht feiner, aber mächtiger und tiefer waren. Ein schöner, wahrer Cuyp ist eine zugleich zarte und grobe, weiche und kräftige, luftige und massive Malerei. Alles, was dem Ungreifbaren angehört, wie der Grund, die Umhüllung, die Nuancen, die Luftwirkung auf Entfernungen und die

CUYP, BILDNIS EINES HERRN DE ROOVERE

Sonnenwirkung auf die Farben, all das entspricht den leichten Seiten seines Geistes, und um sie wiederzugeben, verflüchtigt sich seine Palette und wird seine Technik geschmeidiger. Was aber die Gegenstände aus einer festern Substanz anlangt, die entschiedenere Umrisse und eine deutlichere und dickere Farbe verlangen, so scheut er nicht davor zurück, ihre Flächen auszudehnen, ihre Form auszustoffen, auf die kräftigen Seiten Gewicht zu legen und ein wenig schwer zu werden, um niemals in der Zeichnung oder im Tone oder in der Technik schwächlich zu werden. In solchem Falle verfeinert er nicht, und wie alle guten Meister, die am Anfange starker Schulen stehen, scheut er sich keineswegs, die Anmut preiszugeben, wenn sie nicht den wesentlichen Charakter des darzustellenden Gegenstandes bildet.

Darum sind nach meiner Ansicht seine Reiterstücke im Louvre nicht das letzte Wort dieser schönen, zurückhaltenden, etwas derben, überreichen, durchaus männlichen Malerei. Wir finden dort ein Übermass an Gold, an Sonne und allem, was daraus folgt: an roten, leuchtenden Reflexen und Schlagschatten; dazu kommt eine gewisse Mischung von Freiluft und Atelierlicht, von wortgetreuer Wahrheit und eigener Erfindung, schliesslich eine gewisse Unwahrscheinlichkeit in den Kostümen und eine verdächtige Eleganz, und so geschieht es, dass trotz ausserordentlicher Vorzüge diese beiden Gemälde nicht völlig befriedigen.

Das Museum im Haag besitzt ein „Porträt des Herrn de Roovere", der in der Umgebung von Dortrecht dem Lachsfange nachgeht, das weniger nachdrücklich, aber noch augenscheinlicher die Fehler der zwei genannten berühmten Bilder zeigt. Die Persönlichkeit ist eine von denen, die uns schon bekannt sind. Er trägt ein ponceaurotes, goldgesticktes, pelzbesetztes Kleid, eine schwarze

Mütze mit rosa Federn und einen krummen Säbel mit goldenem Griffe. Er reitet eines jener grossen braunen Pferde, deren gebogenen Kopf, deren etwas schwerfälligen Leib, deren straffe Beine und Mauleselhufe wir gleichfalls kennen. Dasselbe Gold im Himmel, im Hintergrunde, im Wasser, auf den Gesichtern, dieselben zu hellen Reflexe, wie es bei lebhaftem Lichte vorkommt, wenn die Luft weder mit der Farbe, noch mit der Kontur der Gegenstände spart. Das Bild ist naiv und gut in der Anordnung, geistvoll abgegrenzt, originell, persönlich, überzeugend; aber bei aller Wahrheit kann der Missbrauch, der mit dem Lichte getrieben ist, doch an Irrtümer im Wissen und im Geschmack glauben lassen.

Jetzt aber betrachte man im Museum Six zu Amsterdam die beiden grossen Gemälde von Cuyp, die in dieser einzigen Sammlung zu sehen sind.

Das eine stellt die „Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen" dar. Es ist ein bedeutendes Seestück mit Booten, die mit Figuren beladen sind. Weder Backhuysen — muss ich es wirklich noch sagen? — noch van de Velde, noch sonst jemand hätte die Kraft gehabt, ein Bild von derartigem Gepränge und doch solcher Bedeutungslosigkeit in dieser Weise anzuordnen, zu ersinnen und zu malen. Das erste Boot links, das dem Lichte gegenüberliegt, ist ein Wunderwerk.

Was das zweite Gemälde betrifft, den berühmten „Mondschein auf dem Meere", so beschreibe ich auf Grund meiner Notizen den ziemlich kurz formulierten Ausdruck der Überraschung und der innigen Freude, die es mir bereitet hat: „Ein Erstaunen und ein Wunder: gross, bestimmt, das Meer, ein schroffer Strand, ein Boot zur rechten; unten ein Fischerboot mit einer rotgefleckten Figur; links zwei Segelschiffe; kein Wind, ruhige, heitere Nacht, ganz stilles Wasser; der Vollmond in halber Höhe

CUYP, MONDENSCHEIN

des Bildes, etwas links, völlig klar in einer breiten Lücke reinen Himmels; das Ganze unvergleichlich wahr und schön in Farbe, Kraft, Durchsichtigkeit, Klarheit. Ein Claude Lorrain der Nacht, ernster, einfacher, voller, natürlicher ausgeführt auf Grund eines echten Gefühls eine wahre Augentäuschung mit weisester Kunst."

Wie man sieht, ist Cuyp bei jedem neuen Unternehmen vom Gelingen gekrönt. Und wenn man es sich angelegen sein lässt, ihm zu folgen, ich will nicht sagen in seinen Variationen, aber in der Mannigfaltigkeit seiner Versuche, so wird man bemerken, dass er in jedem Genre für Augenblicke, und wenn es auch nur ein einziges Mal ist, alle seine Zeitgenossen übertroffen hat, die sich um ihn herum in das so ungemein ausgedehnte Gebiet seiner Kunst teilten. Der müsste ihn falsch verstanden haben oder sich selbst wenig kennen, der nach ihm nochmals einen „Mondschein", eine „Landung des Fürsten" mit grossem Schiffsgepränge darstellen oder „Dortrecht und seine Umgebung" malen wollte. Was er gesagt hat, ist gesagt, weil er es auf seine Art gesagt hat, und weil seine Art, einen gegebenen Vorwurf zu erfassen, jeder andern gleichwertig ist.

Er hat die Technik eines Meisters, das Auge eines Meisters. Er hat — und das genügt in der Kunst — eine fiktive und ganz persönliche Formel des Lichtes und seiner Effekte geschaffen. Er hat jene sehr seltene Kraft gehabt, zuvörderst eine Atmosphäre zu erfinden und dann nicht nur das flüchtige, flüssige und atmende Element daraus zu schaffen, sondern auch das Gesetz und sozusagen das ordnende Prinzip seiner Bilder. An diesem Zeichen ist er wieder zu erkennen. Wenn man auch nicht gewahren kann, dass er auf seine Schule gewirkt hat, so kann man mit noch mehr Recht versichern, dass er keinem fremden Einfluss unterworfen war. Er

ist einer für sich, und mag er auch verschieden geartet auftreten, er ist doch er selbst.

Allerdings — denn nach meiner Ansicht gibt es ein „allerdings" bei diesem herrlichen Maler — fehlt ihm ein gewisses Etwas, das zur Meisterschaft unerlässlich ist. Er hat sich in allen Arten hervorragend betätigt, aber er hat weder eine Art, noch eine Kunst geschaffen; er personifiziert nicht in seinem Namen eine ganze Art zu sehen, zu fühlen oder zu malen, so wie man etwa sagen könnte: das ist Rembrandt, das ist Paul Potter, oder das ist Ruysdael. Er nimmt einen sehr hohen Rang ein, aber sicherlich kommt er erst in vierter Linie bei einer gerechten Anordnung der Talente, wo Rembrandt abseits thront und Ruysdael der erste ist. Wäre Cuyp nicht vorhanden, so fehlten der holländischen Schule einige vorzügliche Werke: und dennoch würde in den Schöpfungen der holländischen Schule vielleicht keine bedeutende Leere auszufüllen sein.

IX.

Eine Frage tut sich unter vielen anderen auf, wenn man die holländische Landschaftsmalerei studiert und sich der korrespondierenden Bewegung erinnert, die vor ungefähr fünfundvierzig Jahren in Frankreich auftrat. Man fragt sich, welchen Einfluss Holland auf diese neue Bewegung ausübte, ob es auf uns wirkte, wie, in welchem Masse und bis zu welchem Augenblicke; was seine Malerei uns lehren konnte und endlich, aus welchen Gründen sie uns zwar immer noch gefällt, uns aber nicht mehr unterweisen kann. Diese sehr interessante Frage ist, soviel ich weiss, noch niemals eindringlich untersucht worden, und ich werde mich jedenfalls nicht daran wagen, sie zu behandeln. Sie rührt an Dinge, die uns zu nahe stehen, an Zeitgenossen, an Lebende. Man wird verstehen, dass ich mich dabei nicht wohlfühlen würde. Ich will hier nur ihre Grenzen festlegen.

Es ist klar, dass wir innerhalb zweier Jahrhunderte in Frankreich nur einen einzigen Landschaftsmaler gehabt haben, nämlich Claude Lorrain. Durchaus Franzose, obgleich auch starker Romanist, ein bemerkenswerter Dichter, aber mit jenem klaren Verstande, der lange Zeit den Zweifel erlaubte, ob wir eine Rasse von Dichtern wären, im Grunde ziemlich gutmütig, obwohl voll Feierlichkeit — so ist dieser bedeutende Maler, wenngleich natürlicher und weniger getragen, in seiner Art das Gegenstück zu Poussin in der Historienmalerei. Seine Malerei ist eine Kunst, die ganz vortrefflich den Wert unseres Geistes, die Fähigkeiten unseres Auges repräsentiert, die uns Ehre macht, und die früher oder später unter die klassischen Künste eingereiht werden musste. Man fragt ihn um Rat, man bewundert ihn, man zieht freilich keinen Nutzen aus ihm, besonders aber hält man

sich nicht bei ihm auf und kommt nicht auf ihn zurück, ebensowenig, wie man auf die Kunst der Esther und der Bérénice zurückkommt.

Das 18. Jahrhundert hat sich mit der Landschaft gar nicht beschäftigt, ausser um sie für galante Szenen, Maskeraden, sogenannte ländliche Feste oder amüsante Mythologien zu benutzen. Die ganze Schule von David hat sie sichtlich verachtet, und weder Valenciennes, noch Bertin, noch ihre Fortsetzer in unserer Zeit hatten Lust, sie wieder beliebt zu machen. In voller Ehrlichkeit verehrten sie Virgil und auch die Natur; aber man kann sagen, dass sie in Wahrheit weder für den einen, noch für das andere ein feines Gefühl besassen. Es waren Latinisten, die Hexameter vorzüglich skandieren konnten, Maler, welche die Dinge im Amphitheater sahen und ziemlich pomphaft einen Baum zu runden und sein Laub in allen Einzelheiten darzustellen verstanden. Im Grunde fanden sie vielleicht noch mehr Geschmack an Delille, als an Virgil; sie machten einige gute Studien und malten schlecht. Der alte Vernet, den ich fast vergessen hätte, besitzt zwar viel mehr Geist als jene, mehr Phantasie und wirkliche Gaben, ist aber auch nicht das, was ich einen sehr durchdringenden Landschafter nennen würde; ich möchte ihn vor Hubert Robert, aber mit ihm zusammen, unter die guten Dekorateure von Museen und königlichen Vestibülen einreihen. Ich rede nicht von Demarne, der halb Franzose, halb Flame ist, den sich Belgien und Frankreich neidlos und wenig hitzig streitig zu machen suchen, und ich glaube, dass ich Lantara ohne grossen Schaden für die französische Malerei übergehen kann.

Die Schule von David musste am Ende ihres Kredits stehen, man musste alles aufgebraucht haben und im Begriffe sein, umzukehren, wie es eine Nation tut, wenn

sie ihren Geschmack wechselt, damit gleichzeitig in Literatur und Kunst die ehrliche Leidenschaft für ländliche Dinge wieder aufleben konnte.

Das Erwachen begann bei den Prosaisten; von 1816 bis 1825 setzte es bei den Versdichtern ein, endlich von 1824 bis 1830 wurden die Maler munter und schickten sich an, zu folgen. Der erste Anlauf kam von der englischen Malerei; folglich zeigte sich zuerst, als Géricault und Bonington die Malerei von Constable und Gainsborough in Frankreich heimisch machten, ein vorherrschend englisch-flämischer Einfluss. Die Farbe van Dycks auf dem Hintergrunde seiner Porträts, die Kühnheiten und die phantastische Palette von Rubens, sie dienten uns dazu, um uns von der Kälte und den Konventionen der vorangehenden Schule freizumachen. Die Palette gewann sehr viel, die Poesie verlor nichts dabei, der Wahrheit aber wurde nur halb Genüge geleistet.

Man achte darauf, dass zur gleichen Zeit und infolge einer Liebe zum Wunderbaren, welche der literarischen Mode der Balladen und Legenden und der etwas erregten Farbe damaliger Einbildungskraft entsprach, gerade Rembrandt der erste Holländer war, der den Malern etwas anzuvertrauen hatte. Sichtbar oder unsichtbar, — Rembrandt ist mit seiner warmen Nebelfarbe beim ersten Auftreten unserer modernen Schule fast überall vertreten. Und gerade weil man unbestimmt fühlte, dass Rubens und Rembrandt hinter den Kulissen verborgen waren, zeigte man denen, die man die Romantiker nannte, jene argwöhnische Miene, die sie bei ihrem Auftritt auf der Szene damals empfangen hat.

Gegen 1828 gewahrte man neue Erscheinungen. Ganz junge Männer, unter ihnen Kinder, zeigten eines Tages sehr kleine Bilder, die man Schlag auf Schlag bizarr und dann entzückend fand. Ich will aus der Zahl dieser aus-

gezeichneten Maler nur zwei nennen, die tot sind, oder vielmehr, ich will sie alle nennen, aber gerechterweise nur über diejenigen reden, die mich nicht mehr hören können. Die Meister der zeitgenössischen französischen Landschaftsmalerei erschienen zusammen; es waren Flers, Cabat, Dupré, Rousseau und Corot.

Wo haben sie sich gebildet? Woher kamen sie? Wer hat sie vor allem auf den Louvre hingewiesen? Wer hat sie, die einen nach Italien, die anderen nach der Normandie geführt? So ungewiss ist ihr Ursprung, ihre Talente erscheinen so zufällig, dass man in Wahrheit sagen kann, man trifft auf Maler, die seit zweihundert Jahren verschwunden waren und deren Geschichte niemals bekannt geworden war.

Wie auch immer die Bildung dieser Kinder von Paris gewesen sein mag, die an den Kais der Seine geboren waren, die sich im Weichbilde der Stadt zusammentaten und, man weiss nicht recht wie, ihren Unterricht genossen, jedenfalls treten zwei Dinge bei ihnen gleichzeitig auf: naiv und wahrhaft ländlich empfundene Landschaften und holländische Formeln. Holland fand dieses Mal die Männer, zu denen es reden konnte; es hat uns zu sehen, zu fühlen und zu malen gelehrt. So gross war die Überraschung, dass man die wesentliche Originalität der Entdeckungen keiner allzugenauen Prüfung unterwarf. Die Erfindung schien in allen Punkten ebenso neu, wie glücklich zu sein. Man war voll Bewunderung; und an demselben Tage zog Ruysdael in Frankreich ein, für den Augenblick noch ein wenig versteckt hinter dem Ruhme dieser jungen Leute. Zu gleicher Zeit lernte man, dass es ländliche Gefilde in Frankreich gab, eine Kunst der französischen Landschaft und Museen mit alten Bildern, die uns wohl einiges lehren konnten.

Zwei der Männer, von denen ich spreche, blieben ih-

rer ersten Liebe ziemlich treu oder, wenn sie sich wirklich für einen Augenblick von ihr entfernten, so kehrten sie doch sogleich wieder zu ihr zurück. Corot trennte sich vom ersten Tage ab von ihnen. Man kennt den Weg, den er verfolgt hat. Schon zeitig zog es ihn nach Italien, von wo er ein unauslöschliches Etwas mitbrachte. Er war lyrischer; auch ländlich, aber weniger bäuerisch. Er liebte die Wälder und das Wasser, aber auf andere Weise. Er fand einen Stil; er legt weniger Gewicht darauf, die Dinge exakt zu sehen, als dass er mit Feinheit das zu erfassen sucht, was er aus ihnen herausholen könnte und was sich aus ihnen entwickelt. Daher diese ganz persönliche Mythologie und dieses so sinnvoll natürliche Heidentum, das in seiner etwas unklaren Form nichts anderes war, als die Personifikation der tiefsten Seele der Dinge. Man kann nicht weniger holländisch sein, als er.

Was Rousseau betrifft, einen komplizierten, sehr verlästerten, sehr gepriesenen Künstler, so ist es sehr schwierig, richtig zu definieren, was man Wahrstes über ihn sagen könnte, nämlich, dass er in seiner schönen und vorbildlichen Laufbahn das Streben des französischen Geistes verkörpert, in Frankreich eine neue holländische Kunst zu schaffen: ich meine eine Kunst, die ebenso vollkommen ist und doch ganz national, ebenso wertvoll, aber doch noch mannigfaltiger, ebenso dogmatisch, aber im ganzen noch moderner.

Zu seiner Zeit und infolge seiner Stellung in der Geschichte unserer Schule ist Rousseau ein Mann der Vermittelung und des Übergangs zwischen Holland und den kommenden Malern. Er stammt von den holländischen Malern ab und entfernt sich von ihnen. Er bewundert sie und vergisst sie. Nach der Vergangenheit blickend, reicht er ihnen die eine Hand; mit der anderen aber

ruft er eine ganze Flut von eifrigem Ungestüm und redlichem Willen ins Leben. In der Natur entdeckt er tausend unentdeckte Dinge. Die Fülle seiner Empfindungen ist unendlich. Alle Jahreszeiten, alle Stunden des Tages, des Abends und des Morgens, alle Wettererscheinungen, vom Rauhfrost bis zur Hundstagshitze; alle Höhen, vom Strande bis zum Hügel, von der Steppe bis zum Montblanc; Dörfer, Wiesen, Holzschläge, Hochwälder, die kahle Erde und auch das Laubwerk, von dem sie bedeckt ist, — nichts gibt es, das ihn nicht verlockt, ihn nicht zum Verweilen zwingt, das nicht sein Interesse fesselt und ihn zum Malen veranlasst. Man könnte sagen, dass sich die holländischen Maler nur um sich selbst gedreht haben, wenn man sie mit dem leidenschaftlich verfolgten Wege vergleicht, auf dem dieser Mann nach neuen Eindrücken suchte. Alle zusammen hätten sie ihren Weg gemacht nur mit einem Auszuge aus Rousseaus Kartons. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist er vollkommen selbständig, und dadurch eben gehört er seiner Zeit an. Nachdem man sich einmal in dieses Studium des Relativen, Zufälligen und Wahren versenkt hat, geht man auch bis zum Ende. Nicht ganz allein, aber zum grössten Teile allein hat er eine Schule heraufgeführt, die man die „Schule der Gefühle" nennen könnte.

Wenn ich unsere zeitgenössische Schule der Landschaftsmalerei etwas genauer studieren wollte, anstatt ihre wenigen charakteristischen Züge zu skizzieren, so würde ich den vorhergehenden noch andere Namen hinzufügen müssen. Man würde, wie in allen Schulen, Widersprüche, Gegenströmungen, akademische Traditionen erkennen, welche durch die grosse Bewegung, die uns zur wahren Natürlichkeit führt, beständig durchsickern, Erinnerungen an Poussin, Einflüsse von Claude, den

Geist der Synthese, der seine hartnäckige Arbeit mitten unter dem so vielfältigen Wirken der Analyse und der naiven Beobachtungen fortsetzt. Man würde auch hervorragende, wenngleich etwas untergeordnete Persönlichkeiten bemerken, die Stellvertreter der Grossen sind, ohne ihnen allzusehr zu gleichen, und die abseits ihre Entdeckungen machen, ohne dass es doch den Anschein danach hat. Endlich müsste ich Namen anführen, die uns grosse Ehre machen, und ich müsste mich davor hüten, einen geistreichen, glänzenden, vielseitigen Maler zu vergessen, der an tausend Dinge gerührt hat, an Phantasie, Mythologie, Landschaft, der das Land geliebt hat und die alte Malerei: Rembrandt, Watteau, besonders Corregio; der die Wälder von Fontainebleau leidenschaftlich liebte und über alles vielleicht die Kombinationen einer etwas abenteuerlichen Palette, — denjenigen unter allen zeitgenössischen Malern (und das ist gewiss ein Ehrentitel), der als erster Rousseau ahnte und verstand, der für sein Verständnis wirkte, der ihn als einen Meister und als seinen Meister proklamierte und der sein geschmeidigeres Talent, seine besser verstandene Originalität, seinen anerkannten Einfluss, seinen fertigen Ruhm in den Dienst dieser unbeugsamen Originalität stellt.

Was ich zu zeigen wünsche — und das genügt hier — ist, dass vom ersten Tage an, als der Anstoss durch die holländische Schule und durch Ruysdael gegeben war, dieser direkte Anstoss plötzlich innehielt oder von seiner Richtung abwich, und dass besonders zwei Männer dazu beigetragen haben, das Studium der nordischen Meister durch das ausschliessliche Studium der Natur zu ersetzen: Corot, der keinerlei Neigung zu ihnen zeigt; Rousseau, der eine sehr lebhafte Liebe für ihre Werke hegt, der eine sehr genaue Erinnerung an ihre

Methoden bewahrt hat, der aber den gebieterischen Wunsch hegt, mehr zu sehen, anders zu sehen und alles das auszudrücken, was jenen entgangen war. Hieraus ergaben sich zwei folgerechte und parallele Tatsachen: subtilere, wenn auch nicht besser ausgeführte Studien und ein komplizierteres, wenn auch nicht geschickteres Verfahren.

Was Jean Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Sénancour, unsere ersten Meister der Landschaft in der Literatur, mit einem einzigen Blicke zusammenfassend beobachteten und in summarischen Formeln ausdrückten, sollte an dem Tage, wo die Literatur rein beschreibend wurde, nichts weiter sein, als ein sehr unvollständiger Abriss und eine sehr begrenzte Beobachtung. Und ebenso sollten sich die Bedürfnisse der umherschweifenden, analytischen, nachahmenden Malerei in dem Stile und in den Methoden der fremden Schule beengt fühlen. Das Auge wird neugieriger und sorgfältiger; das Gefühl wird, wenn auch nicht lebhafter, so doch nervöser, die Zeichnung vertieft sich noch mehr, die Beobachtungen werden mannigfaltiger; die Natur ist, wenn man sie aus der Nähe studiert, überreich an Einzelheiten, Zufälligkeiten, an Wirkungen und Nuancen; man fragt sie nach tausend Geheimnissen, die sie für sich behalten hatte, weil man es nicht verstanden oder weil man nicht den Willen gehabt hatte, sie gründlich über all diese Punkte auszufragen. Man bedurfte einer besonderen Sprache, um diese Fülle neuer Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, und Rousseau war es, der fast ganz allein das Wörterbuch erfand, dessen wir uns heute bedienen. In seinen Skizzen, seinen Entwürfen, seinen vollendeten Werken bemerken wir die Versuche, die Bestrebungen, die geglückten oder verfehlten Erfindungen, die trefflichen Neubildungen oder die gewagten Worte, mit

denen dieser tiefe Formelsucher die alte Sprache und die alte Grammatik der Maler zu bereichern suchte. Nehmen wir eins seiner Gemälde, sein bestes, und stellen wir es neben ein gleichartiges, gleichbedeutendes Bild von Ruysdael, Hobbema oder Wynants, so werden wir erstaunt sein über die deutlichen Unterschiede, etwa so, wie uns zumute ist, wenn wir eine Seite eines modernen Schilderers kurz nach einer Seite aus den „Confessionen" oder aus dem „Obermann" lesen; es ist das gleiche Streben, die gleiche Erweiterung des Studiums und dasselbe Resultat in den Werken. Der Ausdruck ist bezeichnender, die Beobachtung genauer, die Palette unendlich reicher, die Farbe ausdrucksvoller, die Konstruktion selbst gewissenhafter. Alles scheint besser gefühlt, überlegter, wissenschaftlicher gedacht und berechnet zu sein. Ein Holländer würde mit offenem Munde vor soviel Gewissenhaftigkeit stehen und erstaunt sein über solch analytische Fähigkeiten. Und dennoch — sind diese Werke besser, kräftiger inspiriert? Sind sie lebendiger? Wenn Rousseau eine „Ebene im Rauhfrost" darstellt, ist er näher an der Wahrheit, als Ostade oder van de Velde mit ihren „Schlittschuhläufern"? Wenn Rousseau einen „Forellenfang" malt, ist er dann ernster, feuchter, schattiger als Ruysdael in seinen schlafenden Wassern und düsteren Wasserfällen?

Tausendmal hat man in Reisebeschreibungen, in Romanen oder Gedichten die Wasser eines Sees beschrieben, wie sie gegen den einsamen Strand anschlagen, und die Nacht in dem Augenblicke, wo der Mond sich hebt, während aus der Ferne eine Nachtigall singt. Hat nicht Sénancour das Bild, ein für allemal, in einigen ernsten, kurzen und feurigen Linien skizziert? An demselben Tage wurde also eine neue Kunst geboren in der doppelten Form des Buches und des Gemäldes, mit den gleichen Tendenzen von gleichartig begabten Künstlern

erweckt und für das gleiche Publikum geschaffen, das sie geniessen sollte. War das nun ein Fortschritt oder das Gegenteil davon? Die Nachwelt wird besser darüber entscheiden, als wir dazu imstande sind.

Als positiv steht fest, dass innerhalb von zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren, von 1830—1855, die französische Schule vielerlei versucht, ausserordentlich viel geschaffen und die Entwickelung der Dinge sehr gefördert hatte; ausgehend von den „Wassermühlen" Ruysdaels, von seinen „Schleusen" und seinen „Gebüschen", d. h. von ganz holländischem Empfinden und ganz holländischen Formeln, hatte sie es dahingebracht, einerseits ein ausschliesslich französisches Genre mit Corot zu schaffen, anderseits die Zukunft einer noch universelleren Kunst mit Rousseau vorzubereiten. Ist sie dabei stehengeblieben? Nicht völlig.

Die Liebe zur Heimat ist immer nur eine Ausnahmeempfindung und eine ziemlich vereinzelte Gewöhnung gewesen, selbst in Holland. Zu allen Zeiten gab es Menschen, denen es in den Füssen brannte, in andere Gegenden zu ziehen. Die Tradition der Italienreisen ist vielleicht die einzige, die allen Schulen gemeinsam ist, der flämischen, holländischen, englischen, französischen, deutschen, spanischen. Von Both, Berghem, Claude und Poussin bis zu den Malern unserer Tage, gibt es keine Landschafter, die nicht das Verlangen gehegt hätten, die Apenninen und die Campagna von Rom zu sehen, und niemals gab es eine Lokalschule, die stark genug war, um zu verhindern, dass die italienische Landschaft sich einschlich, diese fremde Blume, die niemals etwas anderes als Zwitterwerke hervorgebracht hat. Seit dreissig Jahren ist man noch viel weiter gegangen. Die Reisen in die Ferne haben die Maler verlockt und mancherlei in der Malerei verändert. Das Motiv dieser abenteuerlichen

Ausflüge ist zunächst ein Bedürfnis nach Neuland, das allen Völkern eigen ist, die übermässig stark auf ein und demselben Punkte zusammengedrängt sind; es ist die Begierde nach Entdeckungen und so etwas wie die Verpflichtung, den Ort zu wechseln, um besser erfinden zu können. Es ist auch die Rückwirkung bestimmter wissenschaftlicher Studien, deren Fortschritt nur durch Reisen um die Erde herum, durch ihre Klimas und Rassen erreicht wird. Das Ergebnis war das uns bekannte Genre: eine kosmopolitische Malerei, mehr neu als originell, wenig französisch, die in unserer Geschichte, wenn sich die Geschichte überhaupt mit ihr beschäftigen sollte, nur einen Augenblick der Neugierde, der Unsicherheit, des Missbehagens bedeuten wird, und die in Wahrheit nur ein Luftwechsel ist, von Leuten ausprobiert, die sich gar nicht wohl fühlten.

Unterdessen fährt man darin fort, auch innerhalb Frankreichs selbst, für die Landschaft eine entscheidendere Form zu suchen. Man könnte eine bemerkenswerte Arbeit über diese versteckte, langsame und konfuse Entwickelung eines neuen Geschmackes schreiben, der noch nicht gefunden ist, sogar noch lange nicht, und ich wundere mich, dass die Kritik diese uns jetzt so naheliegende Tatsache nicht untersucht hat, da sie sich doch unter unseren Augen vollzieht. Eine gewisse Vernichtung der Klassenunterschiede unter den Malern stellt sich heute ein. Es gibt weniger Kategorien, ich möchte sagen weniger Kasten, als es ehemals gab. Die Historie rührt an das Genre, das selbst wieder an die Landschaft und sogar an das Stilleben rührt. Viele Grenzen sind verschwunden. Wieviel Annäherungen hat doch das rein Malerische bewirkt! Weniger Steifheit auf der einen Seite, grössere Kühnheit auf der andern; kleinere Bilder, das Bedürfnis, zu gefallen und sich selbst zu gefallen,

das Landleben, das so vorzüglich die Augen öffnet, all das hat die Arten vermischt, und die Methoden umgestaltet. Man kann gar nicht aussagen, bis zu welchem Grade das Freilicht, als es in die strengsten Ateliers eindrang, umwälzend und verwirrend gewirkt hat.

Die Landschaftsmalerei schafft täglich mehr Proselyten, als dass sie Fortschritte macht. Diejenigen, die sie ausschliesslich behandeln, werden nicht geschickter; dafür aber gibt es jetzt viel mehr Maler, die sie ausüben. Das „Freilicht", das zerstreute Licht, das „wahre Sonnenlicht" haben alle in der Malerei, und zwar in allen Malereien, eine Wichtigkeit, die man ihnen niemals zugestanden hatte, und die sie, offen gesagt, gar nicht verdienen.

Alle Phantasien der Einbildungskraft, das, was man die Geheimnisse der Palette nannte zu der Zeit, wo das Geheimnis einen der Reize der Malerei bildete, sie müssen der Liebe zur absoluten und wörtlichen Wahrheit den Platz räumen. Die Photographie hat, was die Erscheinung der Körper betrifft, das photographische Studium, was die Lichteffekte betrifft, die Art zu sehen, zu fühlen und zu malen wesentlich geändert. In gegenwärtiger Zeit ist die Malerei niemals klar, rein, formell und schroff genug. Es scheint so, als ob die mechanische Reproduktion dessen, was ist, heute das letzte Wort der Erfahrung und des Wissens bildet, und dass das Talent darin besteht, mit einem Instrumente die Genauigkeit, die Präzision, die peinlich genaue Nachahmung zu versuchen. Jede persönliche Einmischung der Empfindung ist von Übel. Was der Geist erfindet, wird für Künstelei gehalten, und alle Künstelei, ich will sagen alle Konvention, ist aus einer Kunst verbannt, die selbt nur eine Konvention sein kann. Daher rühren jene Kontroversen, bei denen die Schüler der Natur die Mehrheit auf ihrer

Seite haben. Es gibt sogar verächtliche Redensarten, um die gegnerische Technik zu bezeichen. Man nennt sie „vieux jeu", was soviel heissen soll, wie eine ältliche, faselige, altmodische Art, die Natur zu verstehen, indem man etwas von sich selbst hineinlegt. Die Wahl der Gegenstände, die Zeichnung, die Palette, alles nimmt teil an dieser unversöhnlichen Art, die Dinge zu sehen und zu behandeln. Wir sind also weit entfernt von den alten Verhältnissen, ich meine die Verhältnisse vor vierzig Jahren, wo die Asphaltfarbe in Wogen auf der Palette der romantischen Maler rann und als die Hilfsfarbe des Ideals betrachtet wurde.

In jedem Jahre gibt es eine Zeit und einen Ort, wo diese neuen Moden sich in ihrem Glanze brüsten: nämlich in unseren Frühjahrsausstellungen. Wenn man sich ein wenig über die Neuigkeiten, die dort erscheinen, auf dem laufenden erhält, so bemerkt man, dass die jüngste Malerei das Ziel verfolgt, die Augen in Erstaunen zu setzen durch merkwürdige, wörtlich richtige, in ihrer Wahrheit leicht wiederzuerkennende Bilder, die alle Künstelei verschmähen, und dass sie uns genau die Empfindung dessen geben will, was wir auf der Strasse sehen können. Und das Publikum ist sehr geneigt, eine Kunst zu feiern, die mit soviel Treue seine Kleider, sein Gesicht, seine Gewohnheiten, seinen Geschmack, seine Neigungen und seinen Geist darstellt. Aber die Geschichtsmalerei? wird man fragen. Ist es denn vorerst ganz gewiss, dass bei der Art, wie heute die Dinge vorwärtsgehen, überhaupt noch eine Historienmalerei existiert? Dann, wenn diese Benennung aus einem alten Systeme sich noch auf glänzend verteidigte, aber sehr wenig befolgte Traditionen anwenden lässt, so möge man nicht denken, dass die Historienmalerei der Verschmelzung der verschiedenen Arten entgeht und der Versuchung wider-

steht, selbst in diese Strömung hineinzugeraten. Man zögert, man hat wohl einige Gewissensbisse, und endlich stürzt man sich doch hinein. Man beobachte, wie sich von Jahr zu Jahr die Bekehrungen vollziehen, und betrachte, ohne bis zur Tiefe zu prüfen, nur die Farbe der Gemälde: wenn sie vom dunklen zum hellen übergeht, vom schwarz zum weiss, wenn sie aus der Tiefe zur Oberfläche emporsteigt, wenn sie sich vom Biegsamen zum Harten gestaltet, wenn ölige Masse sich in glanzlose und das Helldunkel sich in Japanpapier wandelt, so hat man genug gesehen, um daraus zu lernen, dass hier ein Geist ist, der sein Milieu geändert, und dass sich ein Atelier dem Tageslichte geöffnet hat. Wenn ich in dieser Analyse nicht mit ausserordentlicher Vorsicht zu Werke ginge, so würde ich deutlicher werden und mit dem Finger an Wahrheiten rühren, die nicht zu leugnen sind.

Der Schluss, den ich daraus ziehen will, ist der, dass die Landschaft, ob sie versteckt oder als Fachstudium auftritt, alles in Besitz genommen hat, und dass sie seltsamerweise, während sie noch darauf wartet, dass ihre eigene Formel gefunden werde, dafür alle anderen Formeln umgestossen hat, dass sie viele klare Geister verwirrt und manchen Talenten geschadet hat. Es ist nicht weniger wahr, dass man nur für sie arbeitet, dass alle Versuche nur zu ihrem Vorteil angestellt werden, und dass es nur zu wünschen wäre, dass sie wenigstens hierbei ihre Rechnung fände, um das Unheil zu entschuldigen, das sie der Malerei im allgemeinen zugefügt hat.

Dennoch gibt es inmitten der wechselnden Moden etwas, wie eine Ader, die beständig die Kunst durchfliesst. Wenn wir unsere Ausstellungssäle durchwandern, so können wir hier und da Gemälde bemerken, welche durch eine Fülle, einen Ernst, eine Kraft der Farbenskala, eine Interpretation der Effekte und der Dinge uns

Achtung einflössen, und wo man fast die Palette eines Meisters fühlt. Wir finden da weder Figuren, noch anmutige Eigenschaften irgendwelcher Art. Sogar die Grazie scheint vollständig zu fehlen; aber die Eingebung ist stark, die Farbe tief und stumpf, der Farbenauftrag dick und reich, und manchmal verbirgt sich unter den gewollten Nachlässigkeiten oder den etwas beleidigenden Brutalitäten des Handwerks eine grosse Feinheit des Auges und der Hand. Der Maler, von dem ich rede, und den ich mit Vergnügen nennen würde, verbindet mit der wahren Liebe für das Ländliche die nicht weniger offensichtliche Liebe für die alte Malerei und die grossen Meister. Seine Bilder beglaubigen es, seine Radierungen und Zeichnungen bezeugen es gleichermassen. Sollte nicht hier der verbindende Zug sein, der uns noch mit der niederländischen Schule verkettet? Auf jeden Fall ist es der einzige Winkel in der heutigen französischen Malerei, wo man ihren Einfluss noch wahrnimmt.

Ich weiss nicht, welcher holländische Meister in dem arbeitsreichen Atelier, das ich hier beschreibe, besonders vorherrscht. Und ich bin nicht ganz sicher, ob van der Meer von Delft dort nicht für den Augenblick mehr gehört wird, als Ruysdael. Man könnte diese Ansicht äussern infolge einer gewissen Missachtung, die sich in der Zeichnung, der zarten und mühsamen Konstruktion, der Sorgfalt in der Wiedergabe geltend macht, welche der Meister von Amsterdam weder angeraten, noch gebilligt haben würde. Immer aber bleibt bestehen, dass dort die lebendige und gegenwärtige Erinnerung an eine Kunst zu finden ist, die sonst überall in Vergessenheit geraten ist.

Diese helle und starke Spur ist von guter Vorbedeutung. Man braucht kein umsichtiger Geist zu sein, um zu fühlen, dass sie in ziemlich gerader Linie vom eigent-

lichen Lande herkommt, wo man zu malen verstand, und dass die moderne Landschaftsmalerei, wenn sie diese Spur nur beharrlich verfolgt, mit einiger Wahrscheinlichkeit ihre Wege wiederfinden wird. Ich wäre nicht überrascht, wenn uns Holland noch einen andern Dienst leistete und wenn es uns, nachdem es uns von der Literatur zur Natur zurückgeführt hat, eines Tages nach langen Umwegen von der Natur zur Malerei zurückführen würde. Dahin müssen wir früher oder später zurückkehren. Unsere Schule weiss vieles, sie erschöpft sich durch ihr Umherschwärmen; ihre grundlegenden Studien sind bedeutend; sie ist sogar so reich, dass sie sich ausschliesslich darin gefällt und verliert, und dass sie durch das Ansammeln von Dokumenten Kräfte verausgabt, die sie besser dazu verwenden könnte, um Neues hervorzubringen und ins Werk zu setzen.

Alles hat seine Zeit, und an dem Tage, wo Maler und Leute von Geschmack sich überzeugen lassen werden, dass die besten Skizzen der Welt nicht soviel wert sind, wie ein gutes Bild, wird die öffentliche Meinung noch einmal den Weg zu sich selbst zurückgefunden haben, — das sicherste Mittel, um Fortschritte zu machen.

X.

Ich bin stark in Versuchung, mich über die „Anatomie“ auszuschweigen. Es ist ein Gemälde, das man sehr schön, völlig originell und fast vollkommen finden müsste, wenn man nicht in den Augen vieler ehrlicher Bewunderer ein Vergehen gegen das Herkommen oder gegen den gesunden Menschenverstand begehen wollte. Es hat mich sehr kalt gelassen; ich bedauere, dies Geständnis ablegen zu müssen. Und da dies einmal gesagt ist, muss ich mich notwendigerweise aussprechen oder, wenn man will, rechtfertigen.

Historisch betrachtet, ist die „Anatomie“ von grossem Interesse, denn man weiss, dass sie von analogen, verlorenen oder noch erhaltenen Bildern abstammt, und dass sie also von der Art und Weise Zeugnis ablegt, wie ein Mann, der zu Grossem bestimmt war, sich die Versuche seiner Vorläufer zu eigen machte. In dieser Beziehung bietet es mit vielen anderen ein berühmtes Beispiel für das Recht, das man hat, das Gute da zu nehmen, wo man es findet, wenn man ein Shakespeare, Rotrou, Corneille, Calderon, Molière oder Rembrandt ist. Man beachte, dass ich in dieser Liste der Künstler, für welche die Vergangenheit arbeitet, nur einen Maler anführe und dass ich sie doch alle anführen könnte. Dann aber zeigt das Bild durch den Zeitpunkt, an dem es Rembrandt geschaffen hat, durch seinen Geist und seine Vorzüge den Weg, den er seit seinen ersten unsicheren Versuchen durchlaufen hat, wie ihn uns zwei sehr überschätzte Gemälde des Museums im Haag verraten: ich meine den „Heiligen Simeon“ und das „Porträt eines jungen Mannes“, das mir offenbar von ihm zu stammen scheint und auf alle Fälle das Porträt eines Kindes darstellt, das von einem Kinde mit einiger Zaghaftigkeit ausgeführt wurde.

Denkt man daran, dass Rembrandt der Schüler von Pinas und Lastman ist, und hat man auch nur ein oder zwei Bilder von ihnen betrachtet, so dürfte man, wie mir scheint, weniger verwundert über die Neuheiten sein, die uns Rembrandt bei seinem Auftreten sehen lässt. Aufrichtig gesagt und verständig gesprochen, enthalten die Bilder weder in Erfindung, noch im Vorwurfe, noch in jener malerischen Vermählung kleiner Figuren mit grosser Architektur, noch auch im Typus und in den Lumpen dieser jüdischen Gestalten, noch schliesslich in dem etwas grünlichen Dunste und dem etwas schwefelgelben Lichte, welche diese Bilder überströmen, irgend etwas Unerwartetes und folglich ihm Eigentümliches. Man muss bis zum Jahre 1632 vorwärts gehen, d. h. bis zur „Anatomie", um endlich etwas wie die Offenbarung einer selbständigen Entwicklung zu bemerken. Man muss nach all dem nicht nur gegen Rembrandt, sondern auch gegen alle anderen gerecht sein. Man muss sich erinnern, dass Ravesteyn im Jahre 1632 zwischen fünfzig und sechzig Jahre alt war, dass Franz Hals achtundvierzig Jahre zählte; und dass zwischen 1627 und 1633 dieser wunderbare Könner die vollendetsten seiner schönen Werke geschaffen hat.

Es ist wahr, dass beide, besonders Hals, das waren, was man Maler des Äusseren nennt, ich meine, dass das Äussere der Dinge sie stärker berührte, als das Innere, dass sie sich ihres Auges besser zu bedienen wussten, als ihrer Einbildungskraft, und dass die einzige Umbildung, der sie die Natur unterwarfen, darin bestand, sie elegant in Farbe und Haltung, in ihren wesentlichen Zügen und wahr zu sehen, und sie mit feinster Palette und sorgfältigster Hand wiederzugeben. Ferner ist auch richtig, dass das Geheimnis der Form, des Lichtes und des Tones sie nicht ausschliesslich gefangen hatte, und dass sie ohne

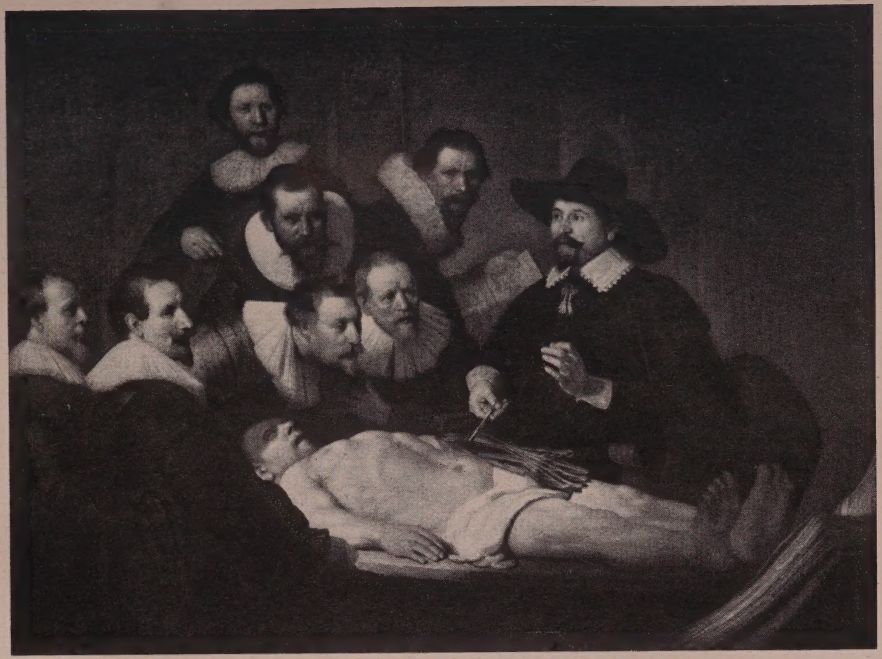
lange Analysen und nach raschem Eindruck nur das malten, was sie sahen, dass sie weder viel Schatten zum Schatten, noch viel Licht zum Lichte hinzutaten, und dass darum die grosse Entdeckung Rembrandts auf dem Gebiete des Helldunkels bei ihnen ein geläufiges, aber kein seltenes und sozusagen poetisches Mittel geblieben war. Nicht minder wahr ist aber, dass, wenn man Rembrandt in diesem Jahre 1632 neben seine Lehrer stellt, die ihm die Augen geöffnet hatten, und neben Meister, die ihm an praktischer Geschicklichkeit und Erfahrung ausserordentlich überlegen waren, die „Anatomie" unfehlbar ein gut Teil ihres absoluten Wertes verlieren muss.

Das wahre Verdienst des Werkes besteht also darin, dass es eine Etappe in der Laufbahn des Malers ausdrückt; es zeigt einen grossen Schritt vorwärts, enthüllt offensichtlich seine Absichten, und wenn es auch noch nicht erlaubt, all das zu ermessen, was er einige Jahre später bedeuten sollte, so gibt es uns doch eine erste Ahnung davon. Es bezeichnet den Keim von Rembrandts Malerei: man müsste bedauern, dass es schon er selbst sein soll, und man würde ihn verkennen, wenn man ihn nach dieser ersten Probe beurteilen wollte. Da der Vorwurf schon in derselben Auffassung behandelt worden war, mit einem Seziertische, einem Leichnam in der Verkürzung und einem Lichte, das gleichfalls auf den Mittelpunkt, an dessen Betonung ihm gelegen war, einwirken sollte, so kommt nur das auf Rembrandts Rechnung, dass er den Vorwurf vielleicht besser behandelt, sicherlich aber feiner empfunden hat. Ich will nicht soweit gehen, nach der metaphysischen Bedeutung einer Szene zu suchen, wo die malerische Wirkung und das aufrichtige Gefühl des Malers genügen, um alles zu erklären; denn ich habe niemals all die Philosophie ver-

standen, die man in diesen ernsten und schlichten Köpfen und regungslosen Personen vermutet hat, welche — was eben ein Fehler ist — wie für Porträtsitzungen ziemlich symmetrisch aufgestellt sind.

Die lebendigste, wahrste Figur des Bildes, die „am besten herausgekommen ist", wie man in anbetracht der Vorstufen sagen könnte, welche eine gemalte Figur nacheinander durchlaufen muss, um in die Wahrheit der Kunst einzugehen, auch die ähnlichste ist die des Dr. Tulp. Unter den anderen gibt es einige ziemlich leblose, die Rembrandt gewissermassen am Wege hat liegen lassen und die weder gut gesehen, noch gut gefühlt, noch gut gemalt sind. Zwei andere dagegen — ich könnte auch drei zählen, wenn ich die Nebenfigur des Hintergrundes mit einbegriffe — sind, wenn man sie recht betrachtet, Figuren, wo sich am klarsten die Perspektive, jenes Lebendige und Fliessende, Unbestimmte und Leidenschaftliche offenbart, das Rembrandts ganzes Genie ausmachen sollte. Sie sind grau, gewischt, richtig konstruiert ohne sichtbare Konturen, aus dem Innern herausmodelliert und von einem eigenartigen, ganz seltsamen Leben beseelt, das allein Rembrandt unter der Oberfläche des realen Lebens entdeckt hat. Das ist viel, da man in dieser Beziehung schon von Rembrandts Kunst und seinen Methoden, wie von einer vollendeten Tatsache reden könnte; aber es ist zu wenig, wenn man an das denkt, was ein vollkommenes Werk von Rembrandt enthält, und wenn man sich überlegt, welch ausserordentliche Berühmtheit dieses Bild geniesst.

Der allgemeine Ton ist weder kalt, noch warm; er ist gelblich. Die Ausführung ist dünn und hat nur wenig Feuer. Die Wirkung ist trefflich, ohne stark zu sein, und nirgends in den Stoffen, im Hintergrunde und



REMBRANDT, DIE ANATOMIE

in der Atmosphäre, in welche der Vorgang hineingestellt ist, sind Arbeit oder Ton besonders reich.

Was den Leichnam betrifft, so ist man allgemein der Überzeugung, dass er aufgetrieben, schwach konstruiert und schlecht studiert ist. Diesem Vorwurfe muss ich noch zwei schwerere hinzufügen: erstens, dass dieser Leichnam, abgesehen von seiner weichen Blässe und seinen sozusagen eingeweichten Geweben, keinen Toten darstellt; er hat weder die Schönheit dazu, noch die Hässlichkeit, noch die charakteristischen zufälligen Eigenschaften, noch auch die schrecklichen Akzente; er ist mit gleichgültigem Auge gesehen und mit zerstreuter Seele betrachtet worden. — Zweitens — und dieser Fehler geht aus dem ersten hervor — ist dieser Leichnam, worüber man sich nicht täuschen möge, einfach nur die Wirkung bleichen Lichtes in einem schwarzen Gemälde. Und, wie ich später gelegentlich erklären will, sollte diese Vorliebe für das Licht an sich, das er unabhängig vom belichteten, und ich möchte sagen: ohne Erbarmen mit dem belichteten Gegenstande anwendet, während seines ganzen Lebens Rembrandt, je nachdem, die vorzüglichsten oder schlechtesten Dienste erweisen. Hier ist der erste bemerkenswerte Fall, wo ihn seine fixe Idee offenkundig getäuscht hat, da sie ihn dazu trieb, etwas anderes zu sagen, als er eigentlich zu sagen hatte. Er sollte einen Menschen malen, aber er hat sich nicht um die menschliche Form gekümmert; er sollte den Tod malen und hat ihn vergessen, um auf seiner Palette einen weisslichen Ton zu suchen, der das Licht bezeichnen sollte. Man möge mir glauben, dass ein Genie wie Rembrandt sehr häufig aufmerksamer, erregter und würdiger von dem darzustellenden Gegenstande inspiriert gewesen ist.

Was das Helldunkel anlangt, von dem die „Anatomie“

ein ziemlich nachdrückliches Beispiel liefert, so werde ich noch bessere Gelegenheit finden, darüber zu reden, wenn wir es anderswo auf zwingende Art als verschiedene Ausdrucksweisen intimer Poesie oder neuer plastischer Darstellungen angewandt sehen werden.

Ich fasse alles zusammen und glaube aussprechen zu können, dass Rembrandt, zum Glück für seinen Ruhm, selbst in diesem Genre entscheidendere Dinge gegeben hat, welche das Interesse für dieses erste Gemälde erheblich abschwächen. Ich will noch hinzufügen, dass dieses Bild, wenn es von kleinem Format wäre, als ein schwaches Werk beurteilt werden würde und dass, wenn das Format ihm auch einen besondern Wert verleiht, es doch kein Meisterwerk daraus zu gestalten vermag, wie man nur zu oft gemeint hat.

XI.

Haarlem

Wie ich schon sagte, ist Haarlem die Stadt, wo ein Maler, der auf der Suche nach schönen und starken Vorbildern ist, sich die Freude bereiten sollte, Franz Hals zu sehen. Überall sonst, in unseren französischen Museen und Kabinetts, in den holländischen Galerien und Sammlungen ist die Vorstellung, die man sich von diesem glänzenden und in seiner Art sehr ungleichmässigen Maler macht, verführerisch, liebenswürdig, geistvoll, ziemlich unbedeutend: aber sie ist weder wahr, noch billig. Soviel der Künstler geschmälert wird, soviel verliert auch der Mensch in ihm. Er setzt uns in Erstaunen, er unterhält uns. Mit seiner beispiellosen Schnelligkeit, mit seiner ausserordentlich guten Laune und den Exzentritäten seiner Technik tritt er auf dem ernsten Hintergrunde der zeitgenössischen Malerei besonders hervor durch den Witz seines Geistes und seiner Hand. Manchmal überrascht er; er gibt dann zu bedenken, dass er ebenso geschickt, wie begabt ist, und dass seine unwiderstehliche Laune nur die glückliche Grazie eines tiefen Talentes bedeutet; fast ebenso bald vergibt er sich etwas, diskreditiert sich und entmutigt uns. Sein „Porträt", das im Museum zu Amsterdam hängt, und auf dem er sich in lebensgrosser, ganzer Figur an einen Erdhügel gelehnt, neben seiner Frau dargestellt hat, zeigt ihn uns genau so, wie man ihn sich in seinen impertinenten Momenten vorstellt, wenn er spottet und sich ein wenig über uns lustig macht. Malerei und Gebärde, Technik und Physiognomie, alles steht in diesem allzu nachlässigen Bilde in gegenseitigem Verhältnis. Hals lacht uns ins Gesicht, die Frau dieses fröhlichen

Schelms desgleichen, und die Malerei, so geschickt sie auch sein mag, ist nicht viel ernster.

Das wäre, wenn man ihn nur nach diesen leichten Seiten beurteilt, jener berühmte Maler, dessen Ruhm während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland so gross war. Heute erscheint der Name von Hals wieder in unserer Schule in dem Augenblicke, wo in ihr die Liebe zur Natur mit einigem Lärm und nicht weniger Übertreibung wieder auftaucht. Seine Methode dient als Programm für gewisse Lehren, infolge deren die erdhafteste Genauigkeit fälschlich für Wahrheit und die völligste Sorglosigkeit der Technik für das letzte Wort des Wissens und Geschmacks gehalten werden. Wenn man sein Zeugnis zur Unterstützung einer These anruft, die er doch durch seine schönen Werke immer verleugnet hat, so ist man im Irrtum und begeht damit ein Unrecht an ihm. Sieht und preist man nicht etwa unter soviel hohen Eigenschaften zufällig nur seine Fehler? Ich fürchte es und will auch sagen, warum ich es fürchte. Ich gebe die Versicherung, dass hier ein neuer Irrtum und eine neue Ungerechtigkeit zutage treten.

In dem grossen Saale der Akademie zu Haarlem, der viele Bilder enthält, welche den seinen ähneln, wo er uns aber zwingt, nur ihn zu betrachten, ist Franz Hals mit acht grossen Bildern vertreten, deren Umfang von zweieinhalb bis vier Meter beträgt. Es sind zunächst „Festmahlzeiten“ und „Vereinigungen der Offiziere der Schützengilde des heiligen Georg und der Schützengilde des heiligen Adrian“ — dann weiterhin „Regenten und Regentinnen von Hospitälern“. Die Figuren sind lebensgross und sehr zahlreich; die Wirkung ist imposant. Die Gemälde gehören allen Zeiten seines Lebens an, die Serie umspannt eine lange Laufbahn. Das erste, von 1616, zeigt ihn uns mit zweiunddreissig Jahren; das

letzte, 1664 gemalt, zeigt ihn uns nur zwei Jahre vor seinem Tode, in dem hohen Alter von achtzig Jahren. So fasst man ihn sozusagen bei seinem ersten Auftreten, man sieht ihn wachsen und um sich tasten. Seine Blüte entfaltet sich spät, gegen die Mitte seines Lebens, sogar noch etwas darüber hinaus; er gewinnt an Kraft und entwickelt sich in vollem Alter; schliesslich sind wir Zeugen seines Verfalls und sehen doch voll Überraschung, welche Selbstbeherrschung dieser unermüdliche Meister noch besitzt, als zuerst die Hand, dann das Leben ihn im Stiche lassen.

Es gibt gewisslich nur wenige Maler, über die wir so umfassende, sicher fortschreitende und genaue Kunde besitzen. Mit einem Blicke fünfzig Jahre eines schaffenden Künstlers zu umspannen, an seinen Bemühungen teilzunehmen, ihn in seinen Erfolgen zu beobachten, ihn nach ihm selbst in seinen bedeutendsten und wichtigsten Werken zu beurteilen, das ist ein Schauspiel, das uns selten geboten ist. Ausserdem sind alle seine Bilder in Brusthöhe aufgehängt; man kann sie ohne Anstrengung studieren; sie liefern uns alle ihre Geheimnisse aus, wenn man vermuten sollte, dass Hals ein geheimnisvoller Maler gewesen sei, was er aber nicht war. Man könnte ihn malen sehen und würde deshalb doch nicht viel mehr über ihn wissen. Auch zögert der Geist nicht, sich zu entscheiden und sein Urteil zu bilden. Hals war nur ein Praktiker, das will ich sofort betonen; aber gerade als Praktiker ist er gewiss einer der geschicktesten und erfahrensten Meister, die je gelebt haben, sogar trotz Rubens und van Dyck in Flandern und trotz Velasquez in Spanien. Man gestatte mir, meine Notizen anzuführen: sie werden den Vorzug der Kürze haben, und zudem sind sie vor den Werken selbst niedergeschrieben; ich will die Analyse lediglich nach dem Interesse bemessen,

das den Dingen zukommt. Bei einem solchen Künstler ist man leicht versucht, zu viel oder zu wenig zu sagen. Über den Denker wären die Worte bald erschöpft; bei dem Maler müsste man schon einen weiten Weg zurücklegen: wir müssen uns begnügen und ihm sein gebührendes Teil zukommen lassen.

Nr. 54, 1616. — Sein erstes grosses Bild. Er zählt zweiunddreissig Jahre; er sucht sich noch; er hat Ravesteyn, Pieterz Grebber, Cornelisz von Haarlem zu Vorbildern, die ihn aufklären, ihn aber nicht verlocken können. War sein Lehrer Karel van Mander fähiger, ihn zu orientieren? Die Malerei ist kräftig im Tone, vorwiegend braunrot; die Modellierung hervortretend und peinlich genau; die Hände sind schwer, das Schwarz schlecht gesehen. Bei alledem ist das Werk schon sehr bezeichnend. Drei entzückende Köpfe sind bemerkenswert.

Nr. 56, 1627. Elf Jahre später. — Schon er selbst und in seiner Blüte. Graue, frische, natürliche Malerei, Harmonie in Schwarz. Gelbe, orangefarbige oder blaue Schärpen, weisse Halskrausen. Er hat sein Register gefunden und seine Farbenelemente festgelegt. Er verwendet wirkliches Weiss, malt in hell mit etwas Lasur und fügt ein wenig Patina hinzu. Der braune und düstere Hintergrund scheint Pieter de Hooch inspiriert zu haben und lässt an den Vater Cuyp denken. Die Gesichtszüge sind genauer studiert, die Typen vollendet.

Nr. 55, 1627. — Dasselbe Jahr, noch besser. Technisch reifer, die Hand geschickter und freier. Die Ausführung nuanciert sich, er gestaltet sie sehr mannigfaltig. Gleicher Ton: das Weiss leichter; das Detail der Halskragen kapriziöser angedeutet. Im ganzen die Leichtigkeit und Anmut eines selbstsichern Mannes; eine zart azurblaue Schärpe, die ganz Franz Hals ist. Die Köpfe

HALS, FESTMAHL DER OFFIZIERE DER ST.-GEORG-SCHÜTZEN 1627

von ungleicher Schönheit, was die Wiedergabe anlangt, alle ausdrucksvoll und erstaunlich individuell. Der Standartenträger aufrecht in der Mitte, das Gesicht in warmem und sicherm Tone vor der Seide des Banners, mit etwas zur Seite gewandtem Kopfe, mit blinzelndem Auge und feinem, kleinem Munde, der durch ein Lächeln noch zarter wird, ist vom Kopf bis zum Fuss ein köstliches Stück. Das Schwarz ist matter; er befreit es vom Rot, komponiert und amalgamiert es auf eine reichere und richtigere Weise. Die Modellierung ist flach; die Luft wird selten; die Töne werden ohne behutsame Übergänge dicht nebeneinander gesetzt. Keine Verwendung des Helldunkels, wir sehen das volle Licht eines sehr klar und gleichmässig belichteten Gemaches. Daher unverbundene Lücken zwischen den Tönen; Weichheiten, wenn die Valeurs und die natürlichen Farben nahe beieinander sich gegenseitig stützen, und Härten, wenn sie infolge ihrer Entfernung nicht zusammenklingen. Ein wenig System macht sich bemerkbar. Ich sehe sehr wohl, was unsere heutige Schule daraus für Schlüsse zieht. Sie hat recht, wenn sie denkt, dass Hals vortrefflich bleibt, trotz dieser gelegentlichen Planmässigkeiten; aber sie hätte unrecht, wenn sie meinte, dass seine grosse Kenntnis und seine Verdienste nur von ihnen abhingen. Was sie darüber belehren könnte, bietet

Nr. 57, 1633. — Hals zählt siebenundvierzig Jahre. In diesem glänzenden Genre, mit reichen Tönen, sein Meisterwerk und vollkommen schön, nicht das pikanteste, aber das adeligste, reichste, kräftigste, geschickteste. Hier ist keine Planmässigkeit, kein auffallendes Bestreben, seine Figuren mehr ausserhalb der Luft, als vielmehr in der Luft aufzustellen und Leere um sie auszubreiten. Eine Kunst, die keinen Schwierigkeiten ausweicht, sondern

die, wenn man sie recht versteht, die Schwierigkeiten aufnimmt und sie alle löst.

Vielleicht sind die Köpfe, einzeln genommen, weniger vollkommen, als in der vorhergehenden Nummer, weniger geistreich und ausdrucksvoll. Abgesehen von diesem Zufall, der ebensogut ein Fehler der Modelle, wie des Künstlers sein könnte, ist das Bild als Ganzes wertvoller. Der Hintergrund ist schwarz, und infolgedessen sind die Valeurs umgekehrt. Das Schwarz auf dem Samt, auf der Seide, auf dem Atlas spielt phantasievoller; die Lichter entfalten sich darauf, die Farben lösen sich daraus mit einer Mächtigkeit, einer Sicherheit und in Akkorden, die Hals niemals übertroffen hat. Ebenso schön, ebenso sicher beobachtet im Schatten, wie im Lichte, in der Kraft, wie in der Weichheit; es ist ein besonderer Reiz fürs Auge, ihren Reichtum und ihre Einfachheit zu sehen, ihre Wahl, ihre Zahl, die unendlichen Nuancen zu studieren und die so vollkommene Einheitlichkeit. Die linke Seite in vollem Glanze ist überraschend. Die Ausführung selbst ist ganz ausserordentlich; dicke und fliessende Paste, fest und voll, fettig und zart, je nach Bedarf; freie, geschickte, geschmeidige, kühne Mache, niemals unbesonnen, niemals unbedeutend. Jedes Ding ist seinem Interesse, seiner eigentümlichen Natur und seinem Werte gemäss behandelt. In dem einen Detail fühlt man den Fleiss, ein anderes wieder ist kaum berührt. Die Seidenstickereien sind flach, die Spitzen leicht, der Atlas spiegelnd, das Seidenzeug matt, der Samt absorbierend; all das ohne Kleinlichkeit, ohne kleinliche Absicht. Ein rasches Gefühl für die Substanz der Dinge, jedes Mass ohne den geringsten Fehler; die Kunst, genau zu sein, ohne zuviel zu erklären, alles mit einem halben Worte verständlich zu machen, nichts auszulassen, aber alles Unnütze beiseite zu schieben; hurtiger, lebhafter und ge-

HALS, OFFIZIERE DER BOGENSCHÜTZEN VOM HL. ADRIAN 1633

nauer Farbenauftrag; das rechte Wort, und nichts als das rechte Wort, auf den ersten Anhieb gefunden und niemals durch Überladung verkünstelt; kein Ungestüm, nichts Überflüssiges; der Geschmack von van Dyck, die technische Geschicklichkeit von Velasquez, mit den hundertfachen Schwierigkeiten einer unendlich reichern Palette; denn anstatt sich auf drei Töne zu beschränken, gibt sie eine vollständige Sammlung aller bekannten Töne, — so zeigen sich, im Glanze seiner Erfahrung und seiner Begeisterung, die fast einzigartigen Qualitäten dieses trefflichen Malers. Die mittelste Gestalt mit ihrem blauen Samt und ihrem gelbgrünen Leibrock ist ein Meisterwerk. Niemals malte man besser, nie wird man besser malen.

Mit diesen beiden Hauptwerken, den Nummern 55 und 57, verteidigt sich Franz Hals gegen den Missbrauch, den man mit seinem Namen treiben wollte. Sicherlich hat er mehr Natürlichkeit, als sonst einer; aber man sage nicht, er sei ultra-naiv. Sicherlich malt er voll, modelliert flach, vermeidet die vulgären Rundungen; aber wenn er auch seine besondere Art der Modellierung hat, so beobachtet er darum nicht minder das Relief der Natur: seine Figuren haben ihren Rücken, auch wenn man sie von vorn sieht, und sind keine Bretter. Sicherlich sind auch seine Farben einfach, von kühlem Grundtone, gebrochen; sie enthalten auch so wenig Öl, wie nur möglich; ihre Substanz ist homogen, der Tuff solid; ihr tiefer Glanz wird von ihrer trefflichen Qualität und ihren Nuancen hervorgebracht; aber er ist weder geizig, noch auch sparsam in der Anwendung seiner so fein gewählten, von so reinem und sicherm Geschmack zeugenden Farben. Er verschwendet sie im Gegenteil mit einer Freigebigkeit, welche von denen, die ihn sich zum Beispiel nehmen, keineswegs nachgeahmt wird, und man

hat noch nicht genügend bemerkt, dank welchem unfehlbaren Takte er sie zu vervielfältigen weiss, ohne dass sie sich benachteiligen. Endlich gestattet er sich gewisslich grosse Freiheiten; aber man sieht niemals einen Moment wirklicher Nachlässigkeit bei ihm. Er führt seine Werke ebenso aus, wie alle anderen, nur zeigt er seine Technik noch deutlicher. Seine Geschicklichkeit ist unvergleichlich; er weiss es, und es missfällt ihm nicht, dass man das bemerkt; gerade in diesem Punkte gleichen ihm seine Nachahmer keineswegs. Dann sei zugestanden, dass er vortrefflich zeichnet, vor allem den Kopf, dann die Hände, dann alles das, was sich auf den Körper und die Kleidung bezieht, auf das, was seine Gebärde unterstützt, was zu seiner Haltung beiträgt, was seine Physiognomie vervollständigt. Endlich ist dieser Maler schöner Gruppenbilder nicht weniger ein vollendeter Porträtist, noch viel feiner, viel lebendiger, viel eleganter, als van der Helst, und auch dies ist nicht ein allgemeiner Vorzug der Schule, die sich das ausschliessliche Vorrecht zuschreibt, ihn gut zu verstehen.

Damit endet in Haarlem die Blütezeit dieses vorzüglichen Meisters. Ich übergehe das Bild Nr. 58 von 1639, das er als fast Fünfzigjähriger ausführte und das, durch einen unglücklichen Zufall, die Reihe ziemlich schwerfällig abschliesst.

Mit Nr. 59, das 1641, zwei Jahre später, entstand, kommen wir zu einer neuen, ernsten Form, zu einer völlig schwarzen, grauen und braunen Farbenskala, gemäss dem Vorwurfe. Es ist das Bild der „Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses“. In seiner starken und einfachen Bedeutung, mit seinen belichteten Köpfen, seinen schwarzen Kleidern, dem köstlichen Fleischtone, der prächtigen Tischdecke, mit seinem Relief und seinem Ernst, seinem Reichtum an so zurückhaltenden Tönen,

HALS, DIE VORSTEHER DES ST. ELISABETH-KRANKENHAUSES

zeigt dieses wundervolle Bild Hals in ganz anderer, wenn auch nicht besserer Beleuchtung. Die Köpfe, so schön wie nur möglich, haben umsomehr Wert, als nichts um sie her das Hauptinteresse stört, das sich diesen lebendigen Teilen zuwendet. Ist es gerade dieses Beispiel seltener Mässigung, ist es der Mangel an Farbe, der doch die vollkommene Kunst des Koloristen verrät, worauf die „Neo-Koloristen", von denen ich rede, insbesondere Bezug nehmen? Ich habe den einleuchtenden Beweis noch nicht entdeckt; aber wenn, wie man zu sagen beliebt, hier das vornehmste Ziel ihrer Bestrebungen liegt, welche Sorge muss dann diese Männer ergreifen, wenn sie die tiefe Genauigkeit, die geschickte Zeichnung, die rührende Gewissenhaftigkeit studieren, welche die Stärke und Schönheit dieses Bildes ausmachen!

Weit entfernt, an ziemlich vergebliche Versuche zu gemahnen, lässt dieses ausgezeichnete Bild im Gegenteil nur an Meisterwerke denken. Zuvörderst erweckt es die Erinnerung an die „Staalmeesters". Die Szene ist dieselbe, der Vorwurf der gleiche, die zu erfüllenden Bedingungen sind ganz die ähnlichen. Eine Mittelfigur, schön unter all denen, die Hals gemalt hat, ruft überraschende Vergleiche wach. Die Beziehungen der beiden Werke zueinander springen in die Augen. Sie erhellen aber auch den Unterschied zwischen den beiden Meistern: gegensätzlicher Gesichtspunkt, Widerstreit der beiden Naturen, dieselbe Kraft in der Technik, Überlegenheit der Hand bei Hals, des Geistes bei Rembrandt — ein gegensätzliches Ergebnis. Wenn man im Saale des Museums zu Antwerpen, wo die „Fahnenträger" hängen, van der Helst durch Franz Hals, die „Armbrustschützen" durch die „Vorsteher" ersetzte, welch entscheidende Lehren erhielten wir da, und wieviel Missverständnisse würden vermieden! Man müsste eine besondere Studie über diese beiden

Regentenstücke schreiben. Man müsste sich hüten, all die vielseitigen Eigenschaften von Hals oder die noch vielseitigeren Fähigkeiten von Rembrandt darin zu sehen; aber man würde, ungefähr wie bei einem Wettstreite, einem Probestück zweier Könner über dasselbe Thema beiwohnen. Sofort würde man sehen, wo jeder von ihnen bedeutend und wo er schwach ist; und man wüsste auch, warum. Ohne alles Zögern würde man erfahren, dass es noch tausend Dinge unter der äussern Technik Rembrandts zu entdecken gibt, und dass nichts Besonderes hinter der schönen äussern Technik des Malers von Haarlem zu erraten ist. Ich bin sehr erstaunt, dass man sich niemals dieser Aufgabe unterzogen hat, um einmal die Wahrheit über diesen Punkt auszusprechen.

Schliesslich ist Hals alt, sehr alt: achtzig Jahre. Wir sind im Jahre 1664. In eben diesem Jahre signiert er die zwei letzten Bilder der Serie, die letzten, an die er Hand gelegt hat: die „Porträts der Vorsteher des Altmännerhauses“ und die „Porträts der Vorsteherinnen des Altweiberhauses“. Der Vorwurf war seinem Alter gemäss. Die Hand war nicht mehr sicher. Er breitet die Farbe aus, anstatt zu malen; er führt nicht aus, er überstreicht; die Eindrücke des Auges sind immer noch lebendig und richtig, die Farben gänzlich summarisch. Vielleicht besitzen sie in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung eine einfache und männliche Qualität, welche die letzte Anstrengung eines wunderbaren Auges verrät und das letzte Wort einer vollkommenen Erziehung ausspricht. Man kann sich kein schöneres Schwarz, kein schöneres Grauweiss vorstellen. Der Vorsteher rechts mit seinem roten Strumpf, den man über dem Strumpfbande gewahrt, ist für einen Maler ein unbezahlbares Stück; aber man findet weder bestimmte Zeichnung,

HALS, DIE VORSTEHERINNEN DES ALTWEIBERHAUSES

noch Komposition. Die Köpfe sind ein Abriss, die Hände ein Nichts, wenn man ihre Form und Vergliederung sucht. Der Farbenauftrag, wenn überhaupt welcher vorhanden ist, wirkt unordentlich, fast zufällig und sagt nicht mehr das, was er eigentlich sagen sollte. Diesen Mangel an jeglichem Ausdruck, diese Ohnmacht seines Pinsels ersetzt er durch den Ton, welcher dem, was nicht mehr vorhanden ist, ein Scheindasein verleiht. Alles fehlt ihm, Ungetrübtheit des Blicks, Sicherheit der Finger; um so hartnäckiger besteht er darauf, die Dinge in mächtigen Abstraktionen leben zu lassen. Der Maler ist in ihm zu Dreivierteln erloschen; aber es bleiben ihm, ich will nicht sagen Gedanken oder gar eine Sprache, aber kostbare Empfindungen.

Wir sahen Hals am Anfange seiner Laufbahn; ich habe versucht, ihn so darzustellen, wie er in seiner vollen Kraft gewesen ist: hier sehen wir sein Ende; und wenn man ihn nur an den beiden äussersten Grenzen seiner glänzenden Entwicklung betrachtet und man mir die Wahl liesse zwischen der Stunde, wo sein Talent eben geboren wurde, und der viel feierlichern Stunde, wo sein ausserordentliches Talent ihn verlässt, zwischen dem Bilde von 1616 und dem Bilde von 1664, so würde ich nicht zögern und sicherlich das letzte wählen. In diesem äussersten Augenblicke ist Hals ein Mann, der alles weiss, weil er bei schwierigen Arbeiten nach und nach alles gelernt hat. Es gibt keine technischen Fragen, die er nicht zu erörtern begonnen, entwirrt und gelöst hat, keine gefährlichen Ausdrucksweisen, die ihm nicht zur Gewohnheit geworden sind. Seine ausserordentliche Erfahrung ist so gross, dass sie in dieser zerbrochenen Organisation beinahe unversehrt weiterlebt. Sie offenbart sich noch und um so stärker, je mehr der grosse Virtuos verschwunden ist. Aber nun, da er nur noch sein eige-

ner Schatten ist, sollte es da nicht schon sehr spät sein, um von ihm Rat zu holen?

Der Irrtum unserer jungen Kollegen ist also in Wahrheit nur ein Irrtum in der Wahl des rechten Augenblickes. Wie gross die überraschende Geistesgegenwart und die lebhafte Rüstigkeit dieses sterbenden Genies auch sein mögen, wie achtunggebietend die letzten Bemühungen seines Alters auch wirken mögen, sie werden doch zugeben müssen, dass das Vorbild eines achtzigjährigen Meisters nicht das beste ist, um zur Nachfolge zu verlocken.

XII.

Amsterdam

Ein Netz enger Strassen und Kanäle hat mich zur Doelen-Straat begleitet. Der Tag geht zur Rüste. Der Abend ist mild, grau und verschleiert. Feine Sommernebel wogen über den Kanälen. Mehr noch, als in Rotterdam, ist hier die Luft durchsättigt von jenem köstlichen holländischen Dufte, der uns sagt, wo wir sind, und der uns durch eine plötzliche und eigenartige Empfindung an Torfmoor gemahnt. Ein Duft sagt alles: Breitengrad und Entfernung vom Pol oder Äquator, vom Gebiet der Kohle oder der Aloe; Klima, Jahreszeiten, die Orte und die Dinge. Jeder, der ein wenig umhergereist ist, weiss das: nur die Länder bevorzugen wir, deren Rauch würzig ist und deren Herdfeuer zu unserer Erinnerung sprechen. Jene Länder dagegen, die sich dem Gedächtnis nur durch den unbestimmten Dunst animalischen Lebens und grosser Menschenmassen einprägen, haben andere Reize, und man wird sie vielleicht nicht vergessen, aber sich ihrer doch in anderer Weise erinnern. So durchtränkt von duftenden Nebeln, zu dieser Stunde gesehen, weniger von Schmutz, als von der hereinsinkenden Nacht befeuchtet, gleicht Amsterdam, wenn man es in seinem Zentrum durchwandert, mit den Arbeitern auf den Strassen, den vielen Kindern auf den Treppen, den Kaufleuten vor ihren Türen, mit seinen kleinen, fensterreichen Häusern, seinen Handelsschiffen, seinem Hafen in der Ferne, seinem Luxus, der nur abseits in den neuen Vierteln bemerkbar ist, ganz dem Bilde, das man sich von der Stadt gemacht hat, wenn man nicht von einem nordischen Venedig träumt, dessen Amstel die Giudecca, dessen Dam ein zweiter Markusplatz

wäre — wenn man sich von vornherein auf van der Heyden verlässt und Canaletto ganz vergisst.

Die Stadt ist alt, bürgerlich, gedämpft, geschäftig, volkreich, von jüdischem Aussehen, selbst ausserhalb des Judenviertels, — weniger grandios malerisch, als Rotterdam, wenn man es von der Maas aus sieht, nicht so vornehm malerisch, als der Haag und dennoch malerisch, aber mehr durch ihre Intimität, als durch ihr Äusseres. Man muss die tiefe Naivität der holländischen Maler, ihre Leidenschaft für das Mutterland, ihre Liebe für kleine Winkel kennen, um die liebenswürdigen und reizvollen Porträts zu verstehen, die sie uns von ihrer Geburtsstadt hinterlassen haben. Die Farben sind kräftig und düster, die Formen symmetrisch, die Fassaden wie in neuem Zustande erhalten, ohne irgendwelche Architektur und Kunst, die kleinen Bäume an den Kais dünn und hässlich, die Kanäle schlammig. Man fühlt, dass hier ein Volk lebt, das es eilig hatte, sich auf den eroberten Sumpfgegenden einzurichten, einzig darauf bedacht, seine Geschäfte, seinen Handel, seine Industrie, seine Arbeit dort einzuführen, das kein Wohlleben kannte und niemals, selbst nicht in seinen grössten Tagen, daran dachte, Paläste zu erbauen.

Zehn Minuten, die wir auf dem Canale grande in Venedig, und zehn andere Minuten, die wir in der Kalverstraat zugebracht haben, sagen uns alles, was die Geschichte uns lehren kann über diese beiden Städte, über das Genie dieser beiden Völker, über die moralische Beschaffenheit der beiden Republiken und folglich über den Geist der beiden Schulen. Man braucht nur die laternenartigen Häuser zu sehen, wo die Fenster ebensoviel Platz einnehmen und unerlässlicher zu sein scheinen, wie die Steine, die kleinen, sorgsam und spärlich mit Blumen gezierten Balkons und die Spiegel an den

Fenstern, um zu verstehen, dass in diesem Klima der Winter lang, die Sonne treulos, das Licht geizig, das Leben sesshaft und notwendigerweise neugierig ist; dass ein beschauliches Leben unter freiem Himmel selten ist; dass die Vergnügungen innerhalb der Häuser sehr lebhaft sind, und dass Auge, Geist und Seele hier jene Art geduldigen, aufmerksamen, peinlich genauen, etwas gespannten, sozusagen zwinkernden Forschens annehmen, die allen holländischen Denkern gemeinsam ist, von den Metaphysikern bis zu den Malern.

Hier bin ich also in der Stadt Spinozas und Rembrandts. Von diesen beiden grossen Namen, die auf dem Gebiete rein idealer Spekulationen das intensivste Streben des holländischen Geistes bezeichnen, beschäftigt mich einzig der letztere. Rembrandt hat hier sein Standbild, hier ist das Haus, das er in seinen zehn glücklichen Jahren bewohnte, hier sind zwei seiner berühmtesten Werke, — das ist mehr als genug, um manch andern Ruhm zu überstrahlen. Wo ist das Denkmal des Nationalpoeten Justus van den Vondel, seines Zeitgenossen, der zu seiner Zeit ihm an Bedeutung mindestens gleichkam? Man sagt mir, es stehe im neuen Parke. Werde ich es sehen? Wer geht hin, um es zu sehen? Wo hat denn Spinoza gewohnt? Was ist aus den Häusern geworden, wo Descartes sich aufhielt, wo Voltaire verkehrte, wo der Admiral Tromp und der grosse Ruyter gestorben sind? Was Rubens in Antwerpen ist, das ist Rembrandt hier. Der Typus ist weniger heroisch, der Zauber aber ist derselbe, die Hoheit die gleiche. Nur anstatt in hohen Kirchenschiffen zu glänzen, auf kostbaren Altären, in Votivkapellen oder von den strahlenden Wänden eines fürstlichen Museums, zeigt sich Rembrandt hier in den kleinen staubigen Zimmern eines beinahe bürgerlichen Hauses. Das Schicksal seiner Werke gleicht also völlig seinem

Leben. Von der Wohnung aus, die ich an der Ecke des „Kolveniers Burgwal“ bewohne, gewahre ich rechter Hand, am Ufer des Kanals, die rötliche und verrauchte Fassade des Museums, des „Trippenhuis“; es ist, als sähe ich durch die geschlossenen Fenster und in dem blassen Scheine der milden holländischen Dämmerung schon den schimmernden Ruhm der „Nachtwache“ aufleuchten, wie eine etwas kabbalistische Glorie.

Ich brauche nicht zu verhehlen: dieses Werk, das berühmteste, das Holland besitzt, eins der berühmtesten der ganzen Welt, bedeutet die Sorge meiner Reise. Es lockt mich unwiderstehlich und flösst mir doch starke Zweifel ein. Ich kenne kein Bild, über das man mehr diskutiert, mehr nachgedacht und natürlich auch mehr Unsinn geredet hat. Nicht, dass es alle diejenigen, die es leidenschaftlich erregt, auch gleichermassen entzückt hätte; aber sicherlich gibt es keinen, wenigstens unter den Kunstschriftstellern, dessen klarer Menschenverstand vor der „Nachtwache“ mit ihren Vorzügen und ihrer Seltsamkeit nicht mehr oder weniger verwirrt worden wäre.

Von ihrem Titel an, der ein Irrtum ist, bis zu ihrer Belichtung, für welche noch kaum der Schlüssel gefunden ist, hat man sich darin gefallen (ich weiss nicht, warum), alle möglichen rätselvollen Dinge mit technischen Fragen zu verquicken, die mir nicht so mysteriös erscheinen, wenn sie auch ein wenig komplizierter sind, als anderswo. Niemals, ausgenommen die Sixtinische Kapelle, hat man ein Werk der Malerei mit weniger Einfachheit, Schlichtheit, Genauigkeit geprüft; man hat es masslos gepriesen, bewundert, ohne hierfür ganz klar den Grund zu nennen, ein wenig diskutiert, aber nur sehr wenig und immer wie mit einem Zittern. Die Kühnsten, die es wie einen unentzifferbaren Mechanismus

behandelten, haben es auseinandergenommen, haben alle Teile untersucht und dennoch das Geheimnis seiner Kraft und seiner ersichtlichen Schwächen keineswegs besser enthüllt. In einem einzigen Punkte stimmen sie alle überein; jene, die das Werk übermannt, und jene, die es abschreckt: dass die „Nachtwache", ob vollkommen oder nicht, jener Sternengruppe angehört, zu welcher die allgemeine Bewunderung einige fast himmlische Kunstwerke, wie ebensoviele Sterne, erhoben hat. Man ist so weit gegangen, die „Nachtwache" eins der Weltwunder zu nennen: one of the wonders of the world, und Rembrandt, den vollendetsten Koloristen, der je gelebt hat: the most perfect colourist that ever existed; — lauter Übertreibungen und Unwahrheiten, für die Rembrandt nicht verantwortlich ist, und die sicherlich diesen grossen und ehrlichen Denker verdrossen hätten, denn besser als sonst einer wusste er, dass er nichts mit den reinen Koloristen gemein hat, mit denen man ihn vergleicht, und dass er mit jener Vollkommenheit, wie man sie hier begriff, nichts zu schaffen hatte.

In wenigen Worten, in seiner Gesamtheit erfasst — und selbst ein Ausnahmebild vermag nicht die strenge Ökonomie dieses gewaltigen Genies zu stören —, ist Rembrandt ein einzigartiger Meister in seinem Heimatlande, wie in allen Ländern; in seiner Zeit, wie in allen Zeiten: ein Kolorist, wenn man so will, aber auf seine Art; ein Zeichner auch, wenn man so will, doch ein Zeichner, wie kein anderer, vielleicht sogar besser als irgendein anderer, aber das müsste man erst beweisen; sehr unvollkommen, wenn man an jene Vollkommenheit in der Kunst denkt, welche darin besteht, schöne Formen darzustellen und sie mit den einfachsten Mitteln zu malen; bewundernswert vielmehr, abgesehen von seiner Form und seiner Farbe, durch gewisse versteckte Eigenschaften

und in seinem ganzen Wesen; unvergleichlich sodann in jenem wörtlichen Sinne, dass er niemandem ähnlich ist, und dass er den schlechtverstandenen Vergleichen, unter die man ihn beugen möchte, entschlüpft; und auch in dem Sinne, dass er in den feinen Punkten, in denen er sich auszeichnet, keinen ähnlichen Maler und, wie ich glaube, keinen Rivalen hat.

Ein Werk, das ihn zeigt, so wie er inmitten seiner Entwickelung war, mit vierunddreissig Jahren, genau zehn Jahre nach der „Anatomie", musste selbstverständlich einige seiner eigentümlichen Fähigkeiten in ihrem vollen Glanze erscheinen lassen. Folgt aber daraus, dass sie nun alle hier ihren Ausdruck gefunden haben? Und war nicht in diesem fast erzwungenen Versuche etwas, das der natürlichen Anwendung dessen widerstrebte, was in ihm an tiefster und seltenster Begabung lebendig war?

Die Aufgabe war neu. Das Bild war gross, kompliziert. Es sollte — eine einzigartige Erscheinung in seinem Werke — Bewegung enthalten, Gebärdenspiel und Lärm. Der Vorwurf entstammte nicht seiner eigenen Wahl; es war eine Porträtarbeit. Dreiundzwanzig bekannte Personen erwarteten von ihm, dass er sie alle völlig sichtbar male, in irgendwelcher Beschäftigung und dennoch in ihrem Soldatenberufe. Dieses Thema war zu banal, als dass er es nicht in gewisser Weise ausgeschmückt hätte, und anderseits zu bestimmt, als dass er viel Erfindung hätte hineinlegen können. Er musste, ob es ihm nun behagte oder nicht, Typen annehmen, Physiognomien malen. Vor allem forderte man von ihm Ähnlichkeit, und wenn man ihn auch einen sehr grossen Porträtisten genannt hat, und wenn er das auch in gewisser Beziehung war, die formale Genauigkeit der Züge ist nicht seine Stärke. Nichts in dieser prunk-

haften Komposition entsprach völlig seinem visionären Auge, seiner Seele, die lieber über die Wahrheit hinausgetragen sein wollte: nichts als die Phantasie, mit welcher er das Bild auszuführen trachtete, und die doch der geringste Verstoss in Phantasterei verwandeln konnte. Würde er das, was Ravesteyn, van der Helst, Franz Hals so frei und trefflich gemacht hatten, mit derselben Leichtigkeit, mit demselben Erfolge ausführen, er, der in allem das Gegenteil dieser vollendeten Physiognomiker und trefflichen Techniker war, denen alles auf den ersten Wurf gelang?

Der Gegenstand erforderte grosse Anstrengung. Und Rembrandt war keiner von denen, deren Kraft durch Anspannung erhöht oder ins Gleichgewicht gebracht wird. Er bewohnte eine Art dunkler Kammer, wo das wahre Licht der Dinge sich in seltsame Kontraste umsetzte; er lebte inmitten wunderlicher Träumereien, wo diese Gesellschaft bewaffneter Männer einige Verwirrung anrichten musste. Während der Ausführung dieser dreiundzwanzig Porträts war er nun genötigt, sich lange mit anderen und wenig mit sich selbst zu beschäftigen; weder anderen noch sich selbst gehörte er völlig an, gequält von einem Dämon, der ihn nie verliess, beeinträchtigt durch Leute, die Modell sassen und nicht begriffen, dass man sie als Fiktionen behandelte. Wer die dämmerhaften und phantastischen Anlagen eines solchen Geistes kennt, der versteht, dass gerade hier der Rembrandt, wie er in seinen besten Momenten inspiriert ist, nicht in Erscheinung treten konnte. Überall, wo sich Rembrandt vergisst, ich meine in seinen Kompositionen, jedesmal, wo er sich selbst nicht völlig hineinversetzt, ist das Werk unvollkommen; und wenn es auch ausserordentlich ist, man kann doch a priori versichern, dass es Fehler enthält. Diese komplizierte Natur hat

zwei ganz verschiedene Gesichter, ein inneres und ein äusseres, und selten ist dieses äussere das schönere. Die Irrtümer, die man bei seiner Beurteilung zu begehen versucht ist, beruhen darin, dass man sich oft im Gesichte irrt, und dass man das verkehrte betrachtet.

Ist also die „Nachtwache" Rembrandts letztes Wort, und konnte sie es sein? Ist sie allein der vollkommenste Ausdruck seines Wesens? Fanden sich darin nicht Hindernisse, die im Gegenstande selbst liegen, Schwierigkeiten in der Anordnung, in der Neuheit der Umstände, wie sie ihm seitdem in seiner Laufbahn niemals wieder begegnet sind? Das ist der Punkt, den man nachprüfen muss. Vielleicht kann man einiges Licht daraus gewinnen. Ich glaube nicht, dass Rembrandt irgend etwas dabei verliert. Man würde nur eine Legende weniger in der Geschichte seiner Werke haben, ein Vorurteil weniger in der landläufigen Meinung, einen Aberglauben weniger in der Kritik.

Mit all seinen rebellischen Manieren ist der menschliche Geist im Grunde doch ein Götzendiener. Skeptisch ja, aber dennoch gläubig; sein unabweisliches Bedürfnis ist, zu glauben, und seine angeborene Gemütsverfassung, sich zu beugen. Er wechselt die Meister, er wechselt die Idole; seine unterwürfige Natur aber bleibt durch all diese Wirrnis hindurch bestehen. Er liebt nicht, dass man ihn kettet, und kettet sich doch selbst. Er zweifelt, er leugnet, aber er bewundert, und darin liegt schon eine Form des Glaubens; und sobald er bewundert, findet man bei ihm den völligen Mangel jener Fähigkeit zu freier Prüfung, über die er so eifersüchtig zu wachen behauptet. Gibt es unter den politischen, religiösen, philosophischen Glaubensformen eine einzige, die er respektiert hätte? Man beachte aber, dass er sich zur selben Stunde, auf subtilen Umwegen, wo man unter

der Empörung das vage Bedürfnis, anzubeten, und das stolze Gefühl seiner Grösse entdecken könnte, abseits, in der Welt der Kunstdinge ein anderes Ideal erschafft und einen andern Kultus, ohne zu ahnen, welchen Widersprüchen er sich aussetzt, indem er das Wahre leugnet, um vor dem Schönen aufs Knie zu fallen. Es hat den Anschein, als durchschaue er nicht die völlige Identität dieser beiden. Die Dinge der Kunst erscheinen ihm als ein Gebiet für sich, wo seine Vernunft keine Furcht vor Überraschungen hat, wo sich sein Beifall ohne Zwang hingeben kann. Er wählt darin berühmte Werke aus, verleiht ihnen seine Adelsanerkennung, fesselt sie an sich und lässt nicht mehr zu, dass man sie anficht. Immer liegt in seiner Wahl irgendein guter Grund: nicht immer ein vollgültiger, aber doch irgendeiner. Man könnte, wenn man die Werke der grossen Künstler seit dreihundert Jahren durchläuft, die Liste derjenigen aufstellen, denen sich die Leichtgläubigkeit beständig zugeneigt hat. Ohne allzugenau zu prüfen, ob diese Bevorzugungen immer streng richtig sind, würde man wenigstens erkennen, dass der moderne Geist keine gar so grosse Abneigung gegen das Überkommene hat, und man würde seinen geheimen Hang zu den Dogmen entdecken, wenn man sie alle in Betracht zieht, die er mit Recht oder mit Unrecht in die Geschichte eingeführt hat. Es gibt, wie man sehen würde, Dogmen und Dogmen. Solche, über die wir uns erbosen und solche, die uns gefallen und uns schmeicheln. Es kostet niemand grosse Überwindung, an die Erhabenheit eines Kunstwerkes zu glauben, da man ja weiss, dass es das Erzeugnis des Menschenhirns ist. Jeder Mensch, so wenig er auch davon versteht, ist des guten Glaubens, dass er, weil er es beurteilt und zu verstehen vorgibt, das Geheimnis dieses sichtbaren und greifbaren Dinges

hält, das aus den Händen von seinesgleichen hervorgegangen ist. Welches ist der Ursprung dieses Dinges, das so menschlich erscheint, das in unser aller Sprache geschrieben und gleichermassen für den Geist der Gebildeten, wie für die Augen der schlichten Leute gemalt ist, und das dem Leben so ähnlich sieht? Woher stammt es? Was bedeutet die Inspiration? Eine ganz natürliche Erscheinung oder ein echtes Wunder? All diesen Fragen, die viel zu denken geben, geht niemand auf den Grund; man bewundert, man jubelt einem grossen Manne, einem Meisterwerke zu, und damit ist alles gesagt. Mit der unerklärlichen Entstehung eines sozusagen vom Himmel gefallenen Werkes beschäftigt sich niemand. Und dank dieser Unachtsamkeit, die auf Erden herrschen wird, solange die Erde besteht, wird derselbe Mensch, der das Übernatürliche verachtet, sich, ohne es zu ahnen, doch vor dem Übernatürlichen beugen.

Dies sind, wie ich glaube, die Gründe für die Herrschaft und die Wirkung des Aberglaubens auf dem Gebiete der Kunst. Man könnte mehr als ein Beispiel dafür angeben, und das Bild, über das ich reden will, bietet vielleicht das bemerkenswerteste und auffallendste. Ich musste schon einige Kühnheit aufwenden, um überhaupt einen Zweifel wachzurufen; was ich hinzufügen will, wird vermutlich noch vermessener erscheinen.

XIII.

Es ist hinlänglich bekannt, wie die „Nachtwache" aufgestellt ist. Sie hängt dem „Bankett der Armbrustschützen" von van der Helst gegenüber, und, was man immer darüber gesagt haben mag, die beiden Bilder tun sich keinen Abbruch. Sie stehen sich gegenüber wie Tag und Nacht, wie die Verklärung der Dinge und ihre wörtliche, etwas vulgäre und geschickte Nachahmung. Nehmen wir an, sie wären ebenso vollkommen, wie sie berühmt sind, so hätten wir eine einzigartige Antithese vor Augen, das, was La Bruyère „einen Gegensatz zweier Wahrheiten" nennt, „die sich einander Licht verleihen". Ich werde van der Helst weder heute noch vermutlich überhaupt einmal behandeln. Er ist ein tüchtiger Maler, um den wir Holland beneiden können; denn zu gewissen Zeiten der Not hätte er Frankreich als Porträtist und besonders als Maler des Schaugepränges gute Dienste leisten können; aber auf dem Gebiete der nur nachahmenden und rein sozialen Kunst hat Holland bessere Künstler besessen. Und wenn man eben erst Franz Hals in Haarlem gesehen hat, so kann man ohne Nachteil van der Helst den Rücken wenden, um sich nur mehr mit Rembrandt zu beschäftigen.

Ich werde niemand in Erstaunen setzen, wenn ich sage, dass die „Nachtwache" gar keinen Zauber besitzt, und diese Tatsache ist unter den bedeutenden Werken der Malerei ohne Beispiel. Sie erstaunt, sie verwirrt uns, sie drängt sich uns auf, aber es fehlt ihr völlig jener unerlässliche einschmeichelnde Zug, der uns überzeugt, und so hat sie fast immer zuerst ein Missfallen erregt. Vor allen Dingen verletzt das Bild die Logik und die gewohnte Genauigkeit des Auges, das die klaren Formen, die lichtvollen Ideen, die deutlich formulierten Kühn-

heiten liebt; irgend etwas sagt uns, dass die Phantasie ebenso wie der Verstand nur halb befriedigt werden, und dass sich auch ein Geist, der sich sehr leicht gefangen nehmen lässt, nur langsam unterwerfen und nicht ohne Widerspruch ergeben wird. Das hängt mit verschiedenen Gründen zusammen, welche sich nicht alle aus dem Bilde selbst ergeben, — mit dem Lichte, das abscheulich ist; mit dem düstern Holzrahmen, in welchem die Malerei förmlich ertränkt wird, der weder ihre mittleren Valeurs, noch die bronzefarbene Skala, noch die Macht des Bildes genau zu bestimmen erlaubt, und der es noch rauchiger erscheinen lässt, als es schon ist; schliesslich aber und besonders liegt es in der Kleinheit des Raumes begründet, der nicht gestattet, das Bild in der gewollten Höhe aufzuhängen, und der uns, entgegen allen elementarsten Gesetzen der Perspektive, dazu zwingt, das Bild im gleichen Niveau, sozusagen ganz aus der Nähe zu betrachten.

Ich weiss, dass man allgemein der Ansicht ist, dass im Gegenteil der Platz dem Werke und den Verhältnissen vollkommen angemessen sei, und dass die Illusionskraft, die durch eine derartige Aufstellung erzeugt wird, den Bestrebungen des Malers nur zu Hilfe käme. Wieviel Widersinn in wenigen Worten! Ich kenne nur eine einzige Art, ein Bild gut aufzuhängen, nämlich seinen geistigen Gehalt zu bestimmen, daraus zu folgern, welcher Aufstellung es bedarf und ihm demgemäss seinen Platz anzuweisen.

Wer von einem Kunstwerke redet, besonders von einem Gemälde Rembrandts, der redet von keinem Lügenbilde, sondern von einem Werke der Phantasie, das niemals die genaue Wahrheit, aber auch niemals ihr Gegenteil bedeutet, und das auf alle Fälle von den Realitäten des äusseren Lebens durch die ziemlich tiefen Wahrschein-

REMBRANDT, NACHTWACHE

lichkeitswerte geschieden ist. Die Personen, die sich in dieser besonderen Atmosphäre bewegen, als in einer grossen Fiktion, und die der Maler in jene perspektivische Ferne gerückt hat, welche der Phantasie angehört, sie könnten, wenn sie einmal ihres bestimmten Platzes infolge eines unbedachtsam gewechselten Gesichtspunktes verlustig gehen, ihr Gebiet nur auf die Gefahr hin verlassen, weder das zu werden, wozu der Maler sie bestimmt hat, noch auch das, was man mit Unrecht aus ihnen machen möchte. Zwischen ihnen und uns steht eine Rampe, wie man in der Optik und in der Theatersprache zu sagen pflegt. Hier ist diese Rampe schon sehr schmal. Prüfen wir die „Nachtwache", so bemerken wir, dass infolge einer etwas gewagten Anordnung, die beiden ersten, in gleiche Linie mit dem Rahmen gesetzten Figuren kaum so zurückgeschoben sind, wie es das Helldunkel und eine gut berechnete Wirkung notwendig erfordern würden. Man würde also den Geist Rembrandts, den Charakter seines Werkes, seine Absichten, seine Unsicherheiten, seinen Mangel an einem gewissen Ebenmasse sehr verkennen, wenn man es einer Prüfung unterwerfen wollte, der van Helst gewiss standhalten kann, aber man weiss auch, unter welchen Bedingungen. Ich füge noch hinzu, dass ein Gemälde ein Geheimnis ist und nur das preisgibt, was es sagen will, und zwar nur aus der Ferne, wenn es aus der Nähe nichts zu verraten gewillt ist, und dass jedes Gemälde, das seine Geheimnisse bewahren möchte, schlecht aufgehängt ist, wenn man es zu Geständnissen zwingen will.

Man vergesse nicht, dass die „Nachtwache", ob mit Recht oder mit Unrecht, für ein so ziemlich unbegreifliches Werk gilt; und eben darin beruht eine ihrer grossen Zauberkräfte. Vielleicht hätte sie viel weniger Lärm auf Erden verursacht, wenn man sich nicht seit zweihundert

Jahren daran gewöhnt hätte, nach dem Sinn des Bildes zu suchen, anstatt seine Vorzüge zu erforschen, und wenn man nicht beständig die fixe Idee gehabt hätte, es als ein vor allen rätselvolles Gemälde zu betrachten.

Um es im buchstäblichen Sinne zu begreifen, scheint mir das, was wir über den Vorwurf wissen, zu genügen. Zunächst kennen wir die Namen und den Rang der Persönlichkeiten, dank der Sorgfalt, die der Maler darauf verwandt hat, um sie auf einer Kartusche im Hintergrunde des Gemäldes einzuzeichnen, und das beweist, dass, wenn auch des Malers Phantasie manche Dinge verklärt hat, die erste Anregung doch den Gebräuchen des städtischen Lebens entsprang. Es ist wahr, wir wissen nicht, in welcher Anordnung diese Männer mit ihren Waffen ausziehen, ob sie zum Scheibenschiessen, zur Parade oder zu etwas anderem marschieren; aber, da hierin kein Stoff zu tiefen Geheimnissen liegt, so bilde ich mir ein, dass, wenn Rembrandt es hier verabsäumte, deutlicher zu sein, er es nicht gewollt oder nicht vermocht hat; und so würde sich eine ganze Reihe von Hypothesen sehr einfach durch eine Art von Unvermögen oder durch eine freiwillige Verheimlichung erklären lassen. Was die Frage nach der Tageszeit betrifft, die am meisten umstrittene und auch die einzige, die vom ersten Tage ab hätte gelöst werden können, so hätte man nicht erst zu ihrer Lösung der Entdeckung bedurft, dass die ausgestreckte Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf einen Rockschoss wirft. Man brauchte sich nur zu erinnern, dass Rembrandt das Licht niemals anders behandelt hat, dass fast immer die nächtliche Dunkelheit bei ihm das Bild bestimmt, dass der Schatten die gewöhnliche Form seiner Poesie, sein gebräuchliches dramatisches Ausdrucksmittel bildet, und dass er in seinen Porträts, seinen Interieurs, in seinen Legenden, Anekdoten, Landschaften, in seinen

Radierungen, wie in seiner Malerei immer den Tag mit Hilfe der Nacht dargestellt hat.

Wenn man so durch Analogie und mittels des gesunden Menschenverstandes Folgerungen ziehen wollte, so würde man schliesslich vielleicht noch einige Zweifel heben können, und es bliebe am Ende der Überlegung nur noch dieses wie in undurchdringlichem Dunkel: die Verlegenheit eines Geistes, der besorgt vor dem Unmöglichen steht, und die nicht völlig gelungene Lösung einer Aufgabe, die, wie es hier der Fall sein musste, sich aus ungenügenden Realitäten und wenig motivierten Phantasien zusammensetzt.

Ich werde also das tun, was man nach meiner Ansicht schon lange hätte tun müssen: ich werde ein wenig mehr Kritik und weniger Exegese anwenden. Ich werde die Rätsel des Sujets ausser acht lassen, um mit der erforderlichen Sorgfalt ein Gemälde zu erörtern, das von einem Manne stammt, der sich nur selten getäuscht hat. In dem Augenblicke, wo dieses Werk uns als der höchste Ausdruck seines Genies und als der vollendetste Ausdruck seines Schaffens überliefert wird, ist es am Platze, eine so allgemein anerkannte Meinung sehr genau und in allen ihren Motiven zu untersuchen. Auch werde ich, wie ich gleich bemerken will, den technischen Streitigkeiten, welche die Auseinandersetzung erheischen wird, keineswegs aus dem Wege gehen. Ich bitte von vornherein um Entschuldigung wegen der einigermassen pedantischen Ausdrücke, die sicherlich manchmal meiner Feder entfliessen werden. Ich will versuchen, klar zu sein; ich kann aber nicht dafür bürgen, dass ich mich so kurz fassen werde, als es nötig wäre, und dass ich gewisse fanatische Geister nicht zunächst entrüsten werde.

Man stimmt allgemein darin überein, dass der Hauptvorzug des Bildes nicht in der Komposition besteht. Der

Vorwurf war nicht vom Maler selbst gewählt worden, und die Art, wie der Maler ihn zu behandeln gedachte, erlaubte nicht, dass der erste Entwurf sehr spontan und sehr durchsichtig sei. Auch ist die Anordnung unentschieden, die Handlung fast Null, das Interesse folglich sehr geteilt. Von Anbeginn an verrät sich ein Fehler, welcher der Grundidee anhaftet, eine gewisse Unentschlossenheit in der Art, sie zu konzipieren, sie anzuordnen und festzulegen. Einige der Männer marschieren, andere bleiben stehen, der eine schüttet Pulver auf die Pfanne seiner Muskete, ein anderer lädt die seine, wieder ein anderer gibt Feuer; ein Tambour, der Modell für den Kopf steht, schlägt seine Trommel; dann ein etwas theatralischer Standartenträger, schliesslich eine Menge Figuren, welche in der den Porträts eigenen Regungslosigkeit dastehen, — das sind, wenn ich mich nicht täusche, die einzigen malerischen Züge des Bildes, was die Bewegung anlangt.

Ist das nun genügend, um dem Gemälde die physiognomische, anekdotische und lokale Bedeutung zu verleihen, die man von Rembrandt erwartete, weil er Orte, Dinge und Menschen seiner Zeit malte? Wenn van der Helst, statt seinen Armbrustschützen eine sitzende Stellung zu geben, sie in irgendeiner Tätigkeit sich hätte bewegen lassen, so brauchten wir nicht daran zu zweifeln, dass er uns über die Art ihrer Haltung die genauesten, wenn nicht die feinsten Auskünfte gegeben hätte. Und was Franz Hals betrifft, so können wir uns vorstellen, mit welcher Klarheit, Ordnung und Natürlichkeit er die Szene vorbereitet hätte, und wie anziehend, lebhaft, erfinderisch, reich und herrlich er gewesen wäre. Der von Rembrandt aufgenommene Grundgedanke ist also durchaus gewöhnlich, und ich möchte den Ausspruch wagen, dass die meisten seiner Zeitgenossen gewiss seine

Erfindungsarmut verurteilt haben; die einen, weil die allgemeine Linienführung unsicher, spärlich, symmetrisch, mager und eigentümlich zusammenhanglos erscheint; die anderen, die Koloristen, weil diese an Löchern reiche, in ihrer Ausdehnung schlecht ausgefüllte Komposition nicht für diese breite und freigebige Behandlung der Farben geeignet ist, wie sie das gewöhnliche Ausdrucksmittel einer kunstreichen Palette bildet. Rembrandt allein konnte wissen, wie man sich durch besondere Ziele aus dieser unglücklichen Lage retten konnte; und die Komposition, sei sie nun gut oder schlecht, musste füglich seiner Absicht genügen, denn seine Absicht bestand darin, weder an Franz Hals, noch an Grebber, noch an Ravesteyn, noch an van der Helst, noch an sonst jemand zu erinnern.

So finden wir also keine Wahrheit und wenig malerische Erfindung in der allgemeinen Anlage. Sollte dafür den Figuren, jeder für sich, grössere Bedeutung zukommen? Ich sehe keine einzige, die als ein erwähltes Stück Malerei bezeichnet werden könnte.

Was in die Augen springt, das ist zunächst, dass unter ihnen Missverhältnisse bestehen, die in nichts begründet sind, und dass in jeder von ihnen Unzulänglichkeiten bemerkbar sind und sozusagen eine Verlegenheit in ihrer Charakterisierung, die mit nichts zu rechtfertigen ist. Der Hauptmann ist zu gross und der Leutnant zu klein, nicht nur neben dem Hauptmann Kock, dessen Natur ihn erdrückt, sondern auch im Vergleich mit den Nebenfiguren, deren Länge und Fülle diesem ziemlich schlecht gewachsenen jungen Manne das Aussehen eines Kindes verleihen, das zu frühzeitig einen Schnurrbart trägt. Betrachtet man sie beide als Porträts, so sind sie schlecht gelungene Porträts, von zweifelhafter Ähnlichkeit, von unkenntlichem Gesichtsausdrucke, was gewiss bei einem Porträtisten überrascht, der im Jahre 1642 schon Proben seiner

Kunst abgelegt hatte, und was wohl den Hauptmann Kock einigermassen darin entschuldigen kann, dass er sich später an den unfehlbaren van der Helst gewandt hat. Ist der Wachtsoldat, der seine Muskete lädt, besser beobachtet? Und wie soll man über den Musketenträger zur Rechten und über den Trommler denken? Man könnte sagen, dass all diesen Porträts die Hände fehlen, so unklar sind sie skizziert, so wenig bezeichnend sind sie in ihrer Tätigkeit. Daraus folgt, dass sie alles, was sie halten, recht schlecht halten: Musketen, Hellebarden, Trommelschlägel, Stäbe, Lanzen, Bannerschaft, und dass die Gebärde eines Armes misslungen ist, wenn die Hand, die tätig sein soll, diese Gebärde nicht klar, lebhaft, mit Energie, mit Genauigkeit oder mit Geist vollkommen auszuführen weiss. Ich will nicht von den Füssen reden, welche der Schatten zum grössten Teile verbirgt. Dergleichen ist die notwendige Folge des von Rembrandt angenommenen Verhüllungssystems, und das vorherrschende Resultat seiner Methode zeigt sich darin, dass ein und dieselbe finstere Wolke die Basis des Bildes überwuchert und dass die Formen darin zerfliessen, sehr zum Schaden der Stützpunkte.

Muss ich noch hinzufügen, dass es um die Kostüme ähnlich bestellt ist, wie um die Ähnlichkeit der Persönlichkeiten, dass sie obenhin betrachtet sind, bald barock und wenig natürlich, bald steif und den Körperbewegungen widersprechend? Man könnte sagen, dass sie schlecht sitzen. Die Helme sind linkisch aufgesetzt, die Filzhüte sind bizarr und geben eine ungeschickte Kopfbedeckung ab. Die Schärpen sind zwar an ihrem richtigen Platze, jedoch ziemlich unbeholfen geknüpft. Nichts von alledem, was die natürliche Eleganz, die einzigartige Zwanglosigkeit, die überraschte und in der Lebendigkeit der Kleidungsstücke wiedergegebene Nachlässigkeit aus-

macht, mit denen Franz Hals jedes Alter, jede Statur, jeden einzelnen Körperumfang und ganz gewiss auch jeden Stand zu umkleiden weiss. Über diesen Punkt wird man ebensowenig beruhigt wie über viele andere. Man fragt sich, ob da nicht etwas, wie eine mühsame Phantasie vorherrscht, wie die Sorge, fremdartig zu erscheinen, die jedoch durchaus nicht liebenswürdig und treffend wirkt.

Einige Köpfe sind sehr schön; die es nicht sind, habe ich bereits angegeben. Die besten, die einzigen, in denen man die Hand eines Meisters und das Gefühl eines Meisters erkennt, sind diejenigen, die aus den Tiefen der Leinwand ihre unbestimmten Augen und das zarte Sprühen ihres beweglichen Blickes uns zuwenden; aber man darf weder ihre Konstruktion, noch die Sehebene, noch auch die Struktur des Knochenbaus ernsthaft prüfen; man muss sich an die graue Blässe ihrer Hautfarbe gewöhnen; man muss sie von weitem befragen, wie sie uns ja auch nur aus grosser Entfernung anblicken, und wenn wir wissen wollen, wie sie leben, so müssen wir sie betrachten, wie Rembrandt will, dass man seine menschlichen Gestalten betrachte: wir müssen ihnen aufmerksam, lange auf die Lippen und in die Augen blicken.

Eine episodische Gestalt bleibt übrig, die bisher alle Konjekturen vereitelt hat, weil sie in ihren Zügen, in ihrer Stellung, in ihrem bizarren Glanze und ihrer Zwecklosigkeit den Zauber, den romantischen Geist oder, wenn man will, den Widersinn des Bildes zu verkörpern scheint; ich meine jene kleine Gestalt mit dem Hexengesichte, kindlich und ältlich, mit ihrem kometenähnlichen Kopfschmucke, ihrer mit Perlen gezierten Haartracht, welche, man weiss nicht recht warum, zwischen den Beinen der Wachtsoldaten hindurchschlüpft und —

ein nicht minder unerklärliches Detail — an ihrem Gürtel einen weissen Hahn trägt, den man eigentlich auch für einen Geldbeutel halten könnte.

Welchen Grund sie auch haben mag, sich unter den Zug zu mischen, jedenfalls gibt sich diese Figur so, als habe sie nichts Menschliches an sich. Sie ist farblos, beinahe formlos. Ihr Alter ist zweifelhaft, da ihre Züge nicht zu bestimmen sind. Ihr Wuchs ist der einer Puppe, und ihr Gang ist automatenhaft. Sie ähnelt einer Bettlerin und trägt doch gleichsam Diamanten am ganzen Körper; sie hat die Züge einer kleinen Königin und ist doch wie mit Lumpen ausstaffiert. Man möchte sagen, sie komme aus dem Judenviertel, vom Trödelmarkte, vom Theater oder von den Zigeunern und habe sich, ein Traumgebilde, in der seltsamsten der Welten angekleidet. Sie hat die Lichter, die Ungewissheit und die Wellenbewegungen eines fahlen Feuers. Je mehr man sie prüft, je weniger erfasst man die zarten Umrisse, die als Umhüllung für ihre unkörperliche Existenz dienen. Schliesslich sieht man in ihr nur noch so etwas, wie ein ausserordentlich bizarres Phosphoreszieren, das nicht das natürliche Licht der Dinge, das noch weniger der gewöhnliche Glanz einer gutgeordneten Palette ist, und das der tiefen Fremdartigkeit ihrer Physiognomie nur noch mehr Hexenhaftes verleiht. Man beachte, dass an der Stelle, die sie in einer der düsteren Ecken der Leinwand einnimmt, ziemlich unten im Mittelgrunde, zwischen einem dunkelrot gekleideten Manne und dem schwarzgewandeten Hauptmann, dieses exzentrische Licht mehr Wirksamkeit besitzt, als der Gegensatz zu seiner Umgebung jäher ist, und dass, ohne ausserordentliche Vorsichtsmassregeln, dieses heftige Nebenlicht genügt hätte, um das ganze Bild in Unordnung zu bringen.

Was ist der Sinn dieses imaginären oder wirklichen

kleinen Wesens, das doch nur eine Statistin ist und, sozusagen, die Hauptrolle an sich gerissen hat? Ich übernehme keine Erklärung. Geschicktere, als ich, haben nicht ermangelt, sich danach zu fragen, wer sie ist und was sie da tut, und haben doch keine befriedigenden Antworten ersonnen.

Eines wundert mich besonders, nämlich, dass man mit Rembrandt argumentiert, als ob er selbst ein Klügler wäre. Man ist ausser sich vor Entzücken über die Neuheit, die Originalität, über den Mangel jeglichen Vorbildes und den freien Aufschwung einer ganz persönlichen Inspiration, welche, wie man so richtig gesagt hat, die grosse Anziehungskraft dieses abenteuerlichen Bildes ausmachen; und gerade die zarte Blüte dieser etwas regellosen Inspiration will man einer logischen und rein verstandesmässigen Prüfung unterwerfen. Aber wenn nun Rembrandt auf alle diese ziemlich unnützen Fragen nach dem Warum so vieler Dinge, die vermutlich gar keinen Grund haben, diese Antwort geben würde. „Dieses Kind ist eine Laune, die nicht weniger bizarr und ganz ebenso glaubwürdig ist, wie viele andere in meinen Radierungen oder Gemälden. Ich habe sie als ein schmales Licht zwischen grosse Schattenmassen gestellt, weil ihre Kleinheit es noch schwingender erscheinen lässt, und weil es mir so gefallen hat, eine der dunklen Ecken meines Bildes durch einen Lichtstrahl zu beleben. Ihr Anzug gleicht übrigens ganz dem Kleide, das meine Frauengestalten gewöhnlich tragen, mögen sie gross oder klein, jung oder alt sein, und man kann den fast gleichen Typus häufig in meinen Werken finden. Ich liebe das Funkelnde, und darum habe ich sie in funkelnde Stoffe gekleidet. Und was das phosphoreszierende Leuchten betrifft, über das man sich hier verwundert, während man es anderswo unbeachtet lässt, so ist es in seinem

farblosen Glanze und in seiner übernatürlichen Eigenschaft das Licht, das ich gewöhnlich meinen Gestalten verleihe, wenn ich sie ein wenig lebhaft beleuchte.“ — Glaubt man dann nicht, dass eine solche Antwort auch die Eigensinnigsten befriedigen müsste, und dass er am Ende, wenn ihm also das Recht zur Anordnung vorbehalten bliebe, uns nur noch über einen Punkt Rechenschaft abzulegen hätte: über die Art und Weise, wie er das Bild behandelt hat?

Man weiss, wie man über die Wirkung zu denken hat, welche die „Nachtwache“ bei ihrem Erscheinen im Jahre 1642 hervorrief. Dieser denkwürdige Versuch wurde weder verstanden noch gebilligt. Er hat viel Lärm um Rembrandts Ruhm verursacht, erhöhte ihn in den Augen seiner getreuen Bewunderer, setzte ihn in den Augen derer herab, die ihm nur mit einiger Anstrengung gefolgt waren und auf diesen entscheidenden Schritt gewartet hatten. Es brachte ihn in den Ruf eines fremdartigen Malers, eines minder ausgemachten Meisters. Es erregte die Gemüter und teilte die Leute von Geschmack in zwei Lager je nach der Hitze ihres Blutes oder der Kühle ihrer Vernunft. Kurz, man betrachtete es als ein durchaus neues, aber missliches Wagnis, das ihm Beifall und auch viel Missbilligung eintrug, und das im Grunde niemanden überzeugte. Wenn man die Urteile kennt, welche Rembrandts Zeitgenossen, seine Freunde und Schüler über das Bild gefällt haben, so muss man einsehen, dass die Meinungen sich seit zweihundert Jahren nicht merklich geändert haben, und dass wir beinahe dieselben Worte wiederholen, welche dieser verwegene grosse Mann zu seinen Lebzeiten hören konnte.

Der einzige Punkt, über welchen einstimmige Meinung herrscht, besonders in unseren Tagen, betrifft die Farbe des Gemäldes, die man „verführerisch, blendend, uner-

hört" genannt hat (und man wird zugeben müssen, dass derartige Worte eher dazu gemacht sind, um die Lobrede zu entstellen), und die Ausführung, die man übereinstimmend souverän findet. Hier nun wird die Frage sehr heikel. Wir müssen um jeden Preis die bequemen Wege verlassen, müssen in Gestrüpp wandeln und vom Handwerk sprechen.

Wäre Rembrandt nicht Kolorist in irgendeinem Sinne, so hätte man niemals den Irrtum begangen, ihn für einen Koloristen zu halten, und jedenfalls wäre nichts leichter, als anzugeben, aus welchen Gründen er es nicht ist; aber es leuchtet ein, dass seine Palette sein allgemeinstes, mächtigstes Ausdrucksmittel bildet, und dass er in seinen Radierungen, wie in seiner Malerei sich noch besser durch die Wirkung der Farbe, als durch die Zeichnung auszudrücken vermag. Rembrandt ist also mit gutem Rechte unter die stärksten Koloristen eingereiht worden, die es jemals gegeben hat. So dass das einzige Mittel, ihm eine abseitige Stellung zu geben und die ihm eigentümliche Gabe herauszulösen, darin beruht, ihn von den bekannten grossen Koloristen zu unterscheiden und festzustellen, worin die Tiefe und ausschliessliche Eigenart seiner Farbengebung besteht.

Man sagt von Veronese, Correggio, Tizian, von Giorgione, Rubens, Velasquez, Franz Hals und van Dyck, dass sie Koloristen sind, weil sie in der Natur die Farbe noch feiner auffassen, als die Formen, und weil sie auch vollkommener malen, als zeichnen. Gut malen, das heisst: nach ihrem Vorbilde die Nuancen fein oder reich zu erfassen, sie gut auf der Palette auszuwählen und sie gut im Gemälde nebeneinander zu setzen. Ein Teil dieser komplizierten Kunst wird im Prinzip von einigen sehr genauen physikalischen Gesetzen beherrscht; aber der grösste Teil ergibt sich aus den Fähigkeiten, den Ge-

wohnheiten, den Instinkten, den Launen, den Feinfühligkeiten eines jeden Künstlers. Es wäre darüber vielerlei zu sagen, denn die Farbe ist ein Ding, worüber die Personen, die unserer Kunst fremd sind, nur allzugern reden, ohne etwas davon zu verstehen, worüber aber die Leute vom Handwerk meines Wissens noch niemals ihre Meinung geäussert haben.

Wenn man die Frage auf ihre einfache Form zurückführt, so kann man sie folgendermassen formulieren: Farben wählen, die in sich schön sind, und sie dann in schönen, klugen und richtigen Verbindungen zusammenstellen. Ich möchte hinzufügen, dass die Farben tief oder leicht sein können, farbenreich oder neutral, das heisst stumpf; „frei", das heisst nahe an der „Mutterfarbe", oder nuanciert und „gebrochen", wie man in der technischen Sprache sagt; dass sie schliesslich auch verschiedene Valeurs haben können (und ich habe anderswo gesagt, was man darunter versteht), — all das ist Sache des Temperaments, der besondern Vorliebe und auch der Konvention. Rubens, dessen Palette sehr begrenzt ist, was die Zahl der Farben anlangt, aber sehr reich an „Mutterfarben", und der die ausgedehnteste Skala vom wahren Weiss bis zum wahren Rot durchläuft, weiss sich, wenn nötig, sehr wohl zu beschränken und seine Farbe zu brechen, sobald es ihm angemessen erscheint, einen Dämpfer aufzusetzen. Veronese, der ganz anders verfährt, beugt sich nicht weniger, als Rubens, dem Drange der Umstände: nichts ist blühender, als gewisse Deckengemälde im „Herzogspalaste", nichts ist in der Allgemeinwirkung gemässigter, als die „Mahlzeit bei Simeon" im Louvre. Es gibt Männer, wie Velasquez, welche mit den düstersten Farben vortrefflich kolorieren. Schwarz, grau, braun, weiss mit Asphalt gemischt — wie manche Meisterwerke hat man nicht mit diesen wenigen, ziem-

lich dumpfen Farbentönen geschaffen! Es genügt hierfür, dass die Farbe trefflich sei, zart oder mächtig, aber beherzt zusammengesetzt von einem Menschen, welcher die Nuancen zu fühlen oder zu bemessen versteht. Derselbe Mensch weiss, wenn es ihm so gefällt, seine Hilfsmittel zu vervielfältigen oder zu beschränken. Der Tag, an dem Rubens mit Nussbraun in allen Mischungen die „Kommunion des heiligen Franz von Assisi" malte, dieser Tag war, um nur von den Wagnissen seiner Palette zu reden, einer der bestinspirierten seines Lebens.

Endlich — und gerade diesen Zug müssen wir in dieser mehr als summarischen Definition wohl festhalten — ist ein Kolorist im eigentlichen Sinne ein Maler, der den Farben seiner Skala, wie immer sie auch beschaffen sei, ob reich oder nicht, gebrochen oder nicht, kompliziert oder einfach, ihr Prinzip, ihre Eigentümlichkeit, ihre Resonanz und ihre Genauigkeit zu bewahren versteht, und zwar überall und immer im Schatten, im Halbdunkel, bis hinauf zum lebhaftesten Lichte. Eben darin unterscheiden sich die Schulen und die Künstler ganz besonders. Man nehme einen anonymen Meister, man prüfe die Qualität des Lokaltons, wie sie sich im Lichte darstellt, ob sie im intensivsten Schatten beharrt, und man kann mit Sicherheit sagen, ob diese Malerei das Werk eines Koloristen ist oder nicht, welcher Epoche, welchem Lande, welcher Schule er angehört.

Es gibt für diesen Gegenstand in der technischen Sprache eine Formel, die es gut sein wird, hier anzuführen. Jedesmal, wenn die Farbe alle Änderungen durch Licht und Schatten erfährt, ohne irgend etwas von ihren wesentlichen Eigenschaften einzubüssen, so sagt man, dass Licht und Schatten „derselben Familie" angehören, was bedeuten will, dass beide unter allen Umständen die greifbarste Verwandtschaft mit der Lokal-

farbe bewahren müssen. Die Art, die Farbe zu verstehen, ist sehr verschieden. Von Rubens bis Giorgione und von Velasquez bis Veronese gibt es mannigfache Unterschiede, welche die ungeheuere Elastizität der Malerei beweisen und die erstaunliche Freiheit in der Wahl der Wege, welche das Genie einschlagen kann, ohne das Ziel zu ändern; aber ein Gesetz ist allen gemeinsam und wird auch nur von ihnen beobachtet, sei es in Venedig oder Parma, in Madrid, Antwerpen oder in Haarlem: gerade die Verwandtschaft von Licht und Schatten und die Identität des Lokaltons inmitten aller Einstrahlungen des Lichtes.

Verfährt nun Rembrandt auf diese Weise? Ein einziger Blick auf die „Nachtwache" genügt, um das Gegenteil zu gewahren.

Abgesehen von ein oder zwei freien Farben, zwei Arten von Rot und einem dunkeln Violett, mit Ausnahme von ein oder zwei blauen Funken, wird man in diesem farblosen und gewaltsamen Bilde nichts bemerken, was an die Palette oder die gewöhnliche Methode irgendeines der bekannten Koloristen erinnert. Die Köpfe haben eher den Anschein, als die eigentümliche Farbe des Lebens. Sie sind rot, weinrot oder fahl, ohne darum die wahre Blässe zu zeigen, die Velasquez seinen Gesichtern verleiht, oder jene blutroten, gelblichen, graulichen oder purpurnen Nuancen, die Franz Hals mit soviel Feinheit einander gegenüberstellt, wenn er die Temperamente seiner Personen genau bestimmen will. In den Anzügen, in der Haartracht, in den so verschiedenen Teilen der Kleidungsstücke, ist die Farbe, wie ich schon sagte, weder genauer, noch ausdrucksvoller, als die Form selbst. Wenn ein Rot erscheint, so ist es ein in seiner Natur wenig zartes Rot, das die Seide, den Stoff, den Atlas nur undeutlich zum Ausdruck bringt. Der Soldat, der seine Muskete

lädt, ist vom Kopf bis zum Fuss, von seinem Filzhute bis zu seinen Schuhen in Rot gekleidet. Gewahrt man, dass die bezeichnenden Einzelheiten dieses Rot, seine Natur, seine Substanz, das, was ein echter Kolorist niemals festzulegen verfehlt haben würde, Rembrandt nur einen Augenblick lang beschäftigt haben? Man sagt, dieses Rot wäre im Schatten, wie im Lichte wunderbar konsequent: in Wahrheit, so glaube ich, kann ein Mensch, der nur ein wenig einen Ton zu behandeln weiss, dieser Ansicht nicht beipflichten; und ich vermute, dass weder Velasquez, noch Veronese, noch Tizian oder Giorgione, um Rubens ganz auszuschalten, diese ursprüngliche Zusammensetzung und ihre Anwendung bewundert hätten. Ich fordere jeden auf, mir zu sagen, wie der Leutnant angezogen ist und welche Farbe sein Gewand hat. Ist es weiss mit gelb untermischt? Ist es gelb bis zum weiss entfärbt? In Wahrheit hat Rembrandt diese Gestalt, da sie das Zentrallicht des Bildes ausdrücken sollte, mit Licht bekleidet, was sehr klug in Anbetracht ihrer Lichtwirkung, aber sehr nachlässig in Anbetracht ihrer Farbe ist.

Hier nun beginnt sich Rembrandt zu verraten; für einen Koloristen gibt es nämlich kein abstraktes Licht. Das Licht an sich ist nichts: es ist das Resultat verschieden beleuchteter und verschieden strahlender Farben, der Natur des Lichtstrahls gemäss, den sie zurückwerfen oder aufsaugen. Ein sehr tiefer Farbenton kann ausserordentlich hell sein; ein anderer, sehr heller, kann in allem das Gegenteil bilden. Es gibt keinen Kunstschüler, der das nicht wüsste. Bei den Koloristen hängt also das Licht ausschliesslich von der Wahl derjenigen Farben ab, welche dazu verwandt werden, um das Licht zu erzeugen, und es verbindet sich so eng mit dem Farbentone, dass man in Wahrheit sagen kann, bei ihnen be-

deute Licht und Farbe nur noch eins. Nichts dergleichen in der „Nachtwache". Der Farbenton verschwindet im Lichte, wie er auch im Schatten verschwindet. Der Schatten ist schwärzlich, das Licht weisslich. Alles ist beleuchtet oder beschattet, alles leuchtet oder verdunkelt sich durch eine heftige Wechselseitigkeit des koloristischen Prinzips. Es herrschen da eher Verwirrungen in den Valeurs, als Farbenkontraste. Und so geben sicherlich eine gute Gravure, eine geschickte Zeichnung, die Lithographie von Mourilleron oder eine Photographie eine genaue Vorstellung des Gemäldes in seinen grossen, effektvollen Partien, und eine Abbildung nur in Schwarzweiss zerstört nichts von seiner Linienführung.

Wenn man mich recht verstanden hat, wird man hier mit Deutlichkeit ersehen, dass die Farbenzusammenstellungen, so wie man sie gewöhnlich versteht, keineswegs die Tat Rembrandts ausmachen, und dass wir weiterhin das Geheimnis seiner wahren Macht und den eigentlichen Ausdruck seines Genies anderswo suchen müssen. Rembrandt ist in allen Dingen ein abstrakter Maler, zu dessen Definition man nur durch Absonderung gelangen kann. Wenn ich mit Sicherheit all das gesagt habe, was er nicht ist, wird es mir vielleicht gelingen, sehr genau das zu bezeichnen, was er in Wirklichkeit bedeutet.

Ist er ein grosser Techniker? Ganz gewiss. Ist die „Nachtwache" unter seinen Werken und im Verhältnis zu ihnen ein gut ausgeführtes Stück, wenn man sie mit den Meisterwerken der grossen Virtuosen vergleicht? Ich glaube es nicht: hier liegt ein anderes Missverständnis, das man beseitigen sollte.

Die Tätigkeit der Hand ist, wie ich schon in bezug auf Rubens sagte, nur der folgerechte, adäquate Ausdruck der Augenempfindungen und der Geistestätigkeit. Was ist an sich eine gut ausgeführte Redewendung, ein gut

gewähltes Wort, wenn nicht das augenblickliche Zeugnis für das, was der Schriftsteller hat sagen wollen, und für die Absicht, es so und nicht anders auszusprechen? Folglich bedeutet gut malen im allgemeinen gut zeichnen oder gut kolorieren, und die Art, wie die Hand arbeitet, ist nur der endgültige Ausdruck der Absichten des Malers. Wenn man die selbstsicheren Künstler betrachtet, kann man sehen, wie gehorsam die Hand ist und bereit, nach dem Diktat des Geistes zu handeln, und welche Nuancen von Empfindung, Feuer, Feinheit, Geist, Tiefe durch ihre Finger den Weg zum Ziele nehmen, mögen diese Finger den Meissel, den Pinsel oder den Grabstichel halten. Jeder Künstler hat also seine Art zu malen, wie er seine Gestalt und seinen Daumendruck hat, und Rembrandt entgeht diesem allgemeinen Gesetze ebensowenig, wie irgendein anderer. Er arbeitet auf seine Weise, und er arbeitet ausserordentlich gut; man könnte sagen, dass er wie kein anderer arbeitet, weil er nicht wie all die anderen fühlt, sieht und will.

Wie arbeitet er nun in dem Bilde, das uns beschäftigt? Hat er einen Stoff gut zu behandeln gewusst? Nein. Hat er darin die Falten, die Brüche, die Geschmeidigkeit, das Gewebe geistvoll lebendig zum Ausdruck gebracht? Sicherlich nicht. Wenn er eine Feder an den Rand eines Filzhutes steckt, gibt er dann dieser Feder die Leichtigkeit, das Fliessende, die Anmut, die man bei van Dyck, bei Franz Hals oder bei Velasquez sehen kann? Zeigt er mit einigen leuchtenden Linien auf mattem Grunde gewissermassen die menschliche Physiognomie eines gutsitzenden, durch eine Gebärde geknitterten oder durch den Gebrauch gedrückten Anzugs in seiner Form, in seiner körperlichen Bedeutung? Weiss er mit einigen summarischen Pinselstrichen, und wenn man die aufgewandte Mühe an der Wichtigkeit des Gegenstandes be-

misst, eine Spitze zu malen, Goldschmuck oder reiche Stickereien glaubhaft wiederzugeben?

In der „Nachtwache" haben wir Degen, Musketen, Partisanen, geschliffene Helme, damaszierte Halsschilde, Stulpenstiefel, Schleifenschuhe, eine Hellebarde mit ihrer blauseidenen Quaste, eine Trommel und Lanzen. Man stelle sich vor, mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Umstandslosigkeit und mit welch rascher Glaubhaftigkeit, ohne langes Verweilen, Rubens, Veronese, van Dyck, selbst Tizian und endlich Franz Hals, dieser geistvolle Techniker ohnegleichen, all diese Nebendinge summarisch angegeben und prächtig hervorgehoben hätten. Kann jemand mit gutem Gewissen sagen, dass sie Rembrandt in der „Nachtwache" ebenso trefflich behandelt habe? Man betrachte doch bitte — denn in dieser kritteligen Auseinandersetzung sind Beweise nötig — die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruijtenberg in seinem steifen Arme hält; man betrachte das Eisen in der Verkürzung, man sehe besonders auf die Seidenquaste, und man sage mir, ob sich ein Künstler von solchem Range erlauben darf, einen Gegenstand, der doch unter seinem Pinsel, sozusagen ohne dass er es ahnte, hätte entstehen müssen, so mühselig wiederzugeben. Man betrachte die geschlitzten Ärmel, über die man soviel Lobeserhebungen gesagt hat, die Manschetten, die Handschuhe; man prüfe die Hände. Und man bedenke wohl, wie hier in ihrer erzwungenen oder nicht erzwungenen Nachlässigkeit die Form betont und die Verkürzung ausgedrückt ist. Der Farbenauftrag ist dick, mühsam, beinahe ungeschickt und tastend. Man könnte wirklich sagen, dass er fehlerhaft sei und dass er quer gesetzt ist, wenn er längs gesetzt werden müsste, und gerade gesetzt ist, wo jeder andere, als Rembrandt, ihn kreisförmig ausgeführt hätte, und dass er daher die Form verwirrt, anstatt sie zu bestimmen.

Überall gibt es „helle Teile“, das heisst entscheidende Akzente ohne Notwendigkeit, die weder völlig richtig, noch an der passenden Stelle angebracht sind. Verdikkungen, die Überladungen sind; Runzeligkeiten, welche einzig und allein durch das Bedürfnis gerechtfertigt werden, den Lichtern Beständigkeit zu verleihen und durch die in seiner neuen Methode beruhende Verpflichtung, lieber auf rauhem Stoffe zu arbeiten, als auf glattem Grunde; scheinbares Hervortreten der Gestalten, das wahr sein möchte und es doch nicht ist, das das Auge stört und für originelle Technik gehalten wird; stillschweigende Voraussetzungen, die Unterlassungssünden sind; Vergesslichkeiten, die an Unvermögen glauben lassen. In allen hervortretenden Partien erkennt man eine krampfhafte Hand, eine Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine Heftigkeit des Ausdrucks, eine Unruhe in der Technik, welche mit der nur schwach erreichten Wahrheit und der fast tot wirkenden Unbeweglichkeit in grellem Widerspruche stehen.

Man soll mir nicht etwa aufs Wort glauben. Man sehe sich anderswo um nach guten und schönen Beispielen, bei den ernsthaftesten und geistvollsten Malern; man wende seine Aufmerksamkeit nacheinander einer raschen und einer emsigen Technik zu; man betrachte ihre vollendeten Werke und ihre Skizzen; dann trete man wieder vor die „Nachtwache“ und vergleiche weiterhin. Ich sage ferner: man wende sich an Rembrandt selbst, wenn er seiner Phantasie Spielraum lässt, wenn er erregt ist, nervös ohne allzuheftige Gereiztheit, und wenn er als Herr seines Sujets, seiner Empfindung und seiner Sprache vollkommen ist, das heisst: wunderbar emsig und tief, was mehr wert ist, als blosse Gewandtheit. Es gibt Augenblicke, wo Rembrandts Technik mit der der besten Meister gleichen Schritt hält und sich bis zur Höhe seiner schönsten

Fähigkeiten erhebt. Das geschieht dann, wenn sie zufällig den Gesetzen völliger Natürlichkeit unterworfen ist oder auch, wenn sie durch das Interesse an einem imaginären Gegenstande belebt wird. Abgesehen davon — und das ist bei der „Nachtwache" der Fall — haben wir nur einen gemischten Rembrandt, das heisst die Zweideutigkeit seines Geistes und die anscheinenden Fehler in der Handgeschicklichkeit.

Endlich komme ich zu dem unstreitig Interessantesten am Bilde, zu Rembrandts grossem Anlauf in einer neuen Richtung: ich meine den Farbenauftrag in grossem Massstabe, und zwar in jener Art zu sehen, die ihm eigentümlich ist und die man das „Helldunkel" genannt hat.

Hier ist kein Irrtum möglich. Was man hier Rembrandt zuschreibt, gehört ihm wirklich an. Das Halbdunkel ist ohne Zweifel die angeborene und notwendige Form seiner Eindrücke und Ideen. Noch andere, als er, haben sich seiner bedient, aber keiner hat sich seiner so beständig, so geistvoll wie er bedient. Es ist die geheimnisvolle Form par excellence, die verhüllteste, die andeutungsvollste, die an Voraussetzungen und Überraschungen reichste, die es in der Malersprache gibt. Darum ist sie, mehr wie jede andere, die Form der intimsten Gefühle oder Gedanken. Sie ist leicht, duftig, verschleiert, diskret; sie verleiht den versteckten Dingen ihren Reiz, weckt die Neugierde, gibt der geistigen Schönheit einen Zauber, verleiht den Betrachtungen des Gemütes eine gewisse Anmut. Sie eignet sich für die Empfindung, die Erregung, für das Ungewisse, Unbestimmte und Ungemeine, für Traum und Ideal. — Und darum eben ist sie die poetische und natürliche Atmosphäre geworden, in der sich Rembrandts Genie immer heimisch gefühlt hat. Man könnte also auf Grund dieser Form, in der er seine Gedanken auszudrücken pflegt, Rembrandt in

seinem intimsten und wahrsten Wesen studieren. Und wenn ich ein so weitläufiges Thema in seiner Tiefe ergründen wollte, statt es nur oberflächlich zu streifen, so würde man sein ganzes Seelenleben von selbst aus den Nebeln des Helldunkels hervortreten sehen; aber ich will nur das Notwendigste sagen, und ich hoffe, dass sich Rembrandt darum nicht weniger deutlich vor uns entwickeln wird.

In der gewöhnlichen Sprache und in dem allen Schulen gemeinsamen Ausdrucke bedeutet das Helldunkel die Kunst, die Atmosphäre sichtbar darzustellen und einen Gegenstand in luftiger Umhüllung zu malen. Ihr Ziel beruht darin, alle malerischen Erscheinungen von Schatten, Halbschatten und Licht, von Relief und Perspektive darzustellen und folglich den Formen oder Farben mehr Mannigfaltigkeit, mehr einheitliche Wirkung, Phantasie und relative Wahrheit zu verleihen. Den Gegensatz bildet eine unbefangenere und abstraktere Auffassung, kraft deren man die Gegenstände so zeigt, wie sie sind, aus der Nähe gesehen, mit Ausschaltung der Luft, folglich ohne andere, als die lineare Perspektive, so wie sie aus der Verkleinerung der Gegenstände und aus ihrer Beziehung auf den Horizont erfolgt. Wer von Luftperspektive redet, der setzt schon etwas vom Helldunkel voraus.

Die chinesische Malerei kennt es nicht. Die gotische und mystische Malerei ist ebenfalls an ihm vorübergegangen, wie van Eyck und alle Primitiven in Flandern oder in Italien bezeugen. Muss ich noch hinzufügen, dass, wenn das Halbdunkel dem Geiste der Freskomalerei auch nicht widerspricht, es doch für ihre Bedürfnisse keineswegs unentbehrlich war? In Florenz taucht es spät auf, wie überall, wo die Linie den Vorrang vor der Farbe hat. In Venedig erscheint es erst seit Bellini. Wie

es einer ganz persönlichen Art des Gefühls entspricht, so zeigt es niemals innerhalb der Schulen eine ihren Fortschritten parallellaufende, sehr regelmässige chronologische Entwickelung. So sieht man es in Flandern, nachdem es in Memlings Bildern vorgeahnt war, für ein halbes Jahrhundert wieder verschwinden. Unter den Flamen, die aus Italien zurückkamen, hatten es nur sehr wenige von denen angenommen, die sich damals in Michelangelo und Raffael eingelebt hatten. Zu derselben Zeit, wo Perugino, wo Mantegna es als unnütz für den abstrakten Ausdruck ihrer Ideen erachteten und darin fortfuhren, sozusagen mit dem Grabstichel des Graveurs oder Goldschmiedes zu malen und nach dem Verfahren der Glasmaler zu kolorieren, — zu eben dieser Zeit fand ein grosser Mann, ein grosser Geist, eine grosse Seele, für die Höhe und Tiefe seiner Empfindung im Helldunkel die kostbarsten Ausdrucksmittel und das Mittel, das Geheimnis der Dinge durch ein Geheimnis wiederzugeben. Lionardo, mit dem man Rembrandt verglichen hat, und nicht ohne Berechtigung, wenn man die Sorge in Betracht zieht, welche den beiden durch das Bestreben verursacht wurde, den geistigen Inhalt der Dinge zu formulieren, — Lionardo ist in der Tat, inmitten einer archaischen Periode, einer der unerwartetsten Vertreter des Helldunkels. Folgt man dem Laufe der Zeit, so gelangt man in Flandern von Otto van Veen zu Rubens. Und wenn auch Rubens ein sehr grosser Maler des Helldunkels ist, obgleich er sich im allgemeinen lieber des hellen, als des dunkeln Tons bediente, so finden wir doch erst in Rembrandt den endgültigen und absoluten Ausdruck, und zwar aus vielerlei Gründen und nicht nur darum, weil er sich lieber des dunkeln, statt des hellen Tons bedient. Nach ihm bewegt sich die ganze holländische Schule von Beginn des 17. bis mitten ins

18. Jahrhundert hinein, diese schöne und an Halbschatten und mattem Lichte so reiche Schule, nur noch in diesem allen gemeinsamen Elemente und bietet nur darum ein so reiches und vielseitiges Gesamtbild, weil sie diese angenommene Mode durch die feinsten Umwandelungen mannigfacher zu gestalten gewusst hat.

Jeder andere in dieser holländischen Schule, ausser Rembrandt, könnte manchmal den Anschein erwecken, als habe er vergessen, den festen Gesetzen des Helldunkels gehorsam zu sein; bei ihm selbst ist ein solches Vergessen unmöglich: er hat den Kodex sozusagen redigiert, zusammengestellt, verkündet, und wenn man in dem Augenblick an Doktrinen glauben kann, wo der Instinkt viel nachdrücklicher als die Überlegung seine Handlungen leitete, so würde die „Nachtwache" unser Interesse nur noch erhöhen, denn sie würde den Charakter und die Autorität eines Manifestes annehmen.

Alles einhüllen, alles in ein Bad von Schatten tauchen, selbst das Licht dareinzuversenken, um es dann wieder hervorzuziehen, damit es ferner und strahlender erscheine; dunkle Streifen um Lichtzentren kreisen zu lassen, sie zu nuancieren, zu vertiefen und zu verdichten, ihnen trotzdem durchsichtige Dunkelheit, leicht zu durchdringende Halbschatten zu verleihen, schliesslich selbst den kräftigsten Farben eine Art von Lockerheit zu geben, die sie nicht schwarz erscheinen lässt — darin liegt die Grundbedingung, darin liegen auch die Schwierigkeiten dieser ganz besondern Kunst. Selbstredend war es Rembrandt, der sich vor allen anderen darin hervortat. Er erfand sie nicht, aber er vollendete sie ganz, und die Methode, deren er sich häufiger und besser als sonst einer bedient hat, trägt daher seinen Namen.

Man ahnt die Konsequenzen, die aus dieser Art zu sehen, zu fühlen und die Dinge des realen Lebens wieder-

zugeben erwachsen mussten. Das Leben behält nicht mehr das gleiche Aussehen. Die Konturen mildern oder verwischen sich, die Farben verflüchtigen sich. Die Modellierung, die durch keine strenge Kontur mehr eingeengt ist, wird unsicherer in ihrer Linie, veränderlicher an ihrer Oberfläche und wird, wenn sie eine geschickte und bewegte Hand besorgt, vor allem sehr lebendig und wahr, weil sie tausend Kunstgriffe enthält, vermöge deren sie sozusagen ein Doppelleben führt, das eine, das sie von der Natur empfängt, und das andere, das ihr aus einer durch den Maler übertragenen Gemütserregung zufliesst. Alles in allem gibt es eine Art und Weise, ein Bild zu vertiefen, die Wahrheit ferner oder näher zu rücken, zu verheimlichen, sie klar vor Augen zu führen oder in der Traumwelt untergehen zu lassen, die man „Kunst" nennt und namentlich die „Kunst des Helldunkels".

Folgt nun aber aus dem Umstande, dass eine derartige Methode viele Freiheiten erlaubt, dass nun alle Freiheiten gestattet sind? Weder eine gewisse relative Genauigkeit, noch die Wahrheit der Form, noch ihre Schönheit, wenn man darauf abzielt, noch die Dauerhaftigkeit der Farbe würden es gelitten haben, dass in der Art, die Dinge zu sehen und darzustellen, allzuviele Prinzipien verändert würden. Man muss im Gegenteil sagen, dass bei den grossen Italienern, nehmen wir z. B. Lionardo oder Tizian, wo die Gewohnheit, viel Schatten und wenig Licht zu verwenden, besser als jede andere das Gefühl ausdrückte, das sie wiedergeben wollten, diese Technik keineswegs der Schönheit der Farbe, der Kontur und der Arbeit schadet. Die Materie erschien vielmehr leichter und die Sprache durchsichtiger und erlesener. Und die Sprache verlor nichts dabei, weder an Reinheit noch an Glätte; sie wurde in gewissem Sinne noch kostbarer, klarer, ausdrucksvoller und kräftiger.

Rubens hat nichts anderes getan, als das, was ihm das Leben zu sein schien, durch zahllose Kunstgriffe zu verschönen und zu einer höhern Bedeutung umzuwandeln. Und wenn seine Form nicht glatter ist, so ist es gewiss nicht die Schuld des Helldunkels. Im Gegenteil: Gott weiss, welche Dienste diese unvergleichliche Umhüllung seiner Zeichnung geleistet hat! Was wäre er, ohne sie; und wenn er gut inspiriert ist, was bietet sie ihm da nicht für Nutzen! Ein Künstler, der gut zeichnet, zeichnet noch besser mit ihrer Hilfe; und wer gut malt, der malt um so besser, je mehr er das Halbdunkel auf seiner Palette bevorzugt. Eine Hand verliert nicht darum ihre Form, weil sie in flüssiges Dunkel gehüllt ist, und eine Physiognomie verliert darum gewiss nicht ihren Charakter, ein Gesichtszug nicht seine Genauigkeit; ein Stoff behält, wenn auch nicht sein Gewebe, so doch mindestens seinen Schein, ein Metall die Politur seiner Oberfläche und die seinem Grundstoff eigene Dichte; jede Farbe schliesslich bewahrt ihren Lokalton, das heisst: das Prinzip ihrer Existenz. All diese Dinge müssen eben andere Gestalt annehmen und bleiben doch immer wahr. Die weisen Werke der Schule von Amsterdam liefern den Beweis dafür. Bei allen holländischen Malern, bei allen bedeutenden Meistern, deren gemeinsame und geläufige Sprache das Helldunkel bildet, erscheint es als Hilfsmittel in der Kunst der Malerei, und bei allen ist es wirksam, um ein gleichmässigeres, vollkommeneres und wahreres Ganzes zu schaffen. Von den so malerisch wahren Werken eines Pieter de Hooch, Ostade, Metsu, Jean Steen bis zu den höheren Eingebungen von Tizian, Giorgione, Correggio und Rubens, überall sieht man, wie die Verwendung des Halbschattens und des völligen Schattens aus dem Bedürfnis heraus erwächst, die „Dinge des Gefühls“ noch bedeutsamer zum Ausdruck zu bringen,

oder aus der Notwendigkeit, ihnen eine höhere Schönheit zu verleihen. Nirgends kann man sie von der architektonischen Linie oder von der menschlichen Form trennen, von dem wahren Lichte, oder von der wahren Farbe der Dinge.

Rembrandt allein sieht, denkt und handelt anders in diesem Punkte, wie auch in allen anderen, und ich habe also nicht unrecht, diesem bizarren Genie die Mehrzahl der äusseren Gaben abzustreiten, welche sonst gewöhnlich den Meistern eigen sind, denn ich enthülle damit lediglich und bis zur Augenscheinlichkeit jene vorherrschende Kraft, die er mit keinem andern teilt.

Wenn man uns sagt, dass seine Palette die Vollkommenheit der überreichen flämischen, spanischen und italienischen Paletten besitze, so habe ich bereits die Gründe erläutert, die uns wohl einen Zweifel an dieser Behauptung erlauben. Wenn man uns sagt, dass ihm eine schnelle, geschickte Hand eigne, die flink darin sei, die Dinge klar auszusprechen, dass sie natürlich in ihrer Tätigkeit, glänzend und frei in ihrer Gewandtheit sei, so möchte ich doch bitten, nichts davon zu glauben, wenigstens nicht angesichts der „Nachtwache". Und wenn man schliesslich von seinem Helldunkel als von einer diskreten und leichten Hülle redet, die einzig dazu bestimmt ist, einfachste Ideen oder sehr positive Farben oder sehr klare Formen zu verschleiern, so prüfe man, ob da nicht ein neuer Irrtum vorherrscht, und ob nicht Rembrandt, in diesem wie in allen andern Punkten, das ganze System der altgewohnten Malerei in Unordnung gebracht hat. Wenn man dagegen sagen hört, dass man ihn, weil man daran verzweifelt, ihn zu klassifizieren und mangels geeigneter Namen im Wörterbuche, einen „Luminaristen" nennt, so möge man sich fragen, was dieses barbarische Wort bedeutet, und man wird er-

kennen, dass diese Ausnahmebezeichnung etwas sehr Seltsames und doch auch sehr Richtiges ausdrückt. Ein „Luminarist" wäre, wenn ich mich nicht täusche, ein Mann, der das Licht ausserhalb der allgemein befolgten Gesetze begreift, der ihm einen aussergewöhnlichen Sinn beilegt und ihm grosse Opfer bringt. Wenn das der Sinn dieses neuen Ausdrucks ist, so ist Rembrandt mit einem Male definiert und gerichtet. Denn unter seiner ungefälligen Form drückt das Wort einen schwer wiederzugebenden Gedanken aus, einen wahren Gedanken, ein seltenes Lob und eine Kritik.

Ich habe bei Gelegenheit der „Anatomie", eines Bildes, das dramatisch sein wollte und es nicht ist, bereits gesagt, wie sich Rembrandt des Lichtes bedient, wenn er sich seiner am unrechten Flecke bedient: damit ist schon der „Luminarist" gerichtet, sobald er sich irrt. Späterhin werde ich sagen, wie Rembrandt sich des Lichtes bedient, wenn er damit ausdrücken möchte, was kein Maler der Welt mit bekannten Mitteln ausgedrückt hat: danach kann man beurteilen, was aus dem „Luminaristen" wird, wenn er sich mit seinem gedämpften Leuchten der Welt des Wunderbaren, des Seelenlebens und des Ideals nähert, und dass dann kein Meister in der Malkunst über ihm steht, weil er nicht seinesgleichen hat in der Kunst, das Unsichtbare wiederzugeben. Rembrandts ganze Entwicklung kreist also um dieses rastlos verfolgte Ziel: nur mit Hilfe des Lichtes zu malen und zu zeichnen. Und all die so verschiedenen Urteile, die man über seine schönen oder fehlerhaften, zweifelhaften oder unbestreitbaren Werke gefällt hat, können auf diese einfache Frage zurückgeführt werden: war hier ein Grund, so ausschliesslich vom Lichte Gebrauch zu machen, oder nicht? Forderte es der Gegenstand, brachte er es so mit sich, oder war es mit ihm unvereinbar? Im ersten Falle

ist das Werk die unmittelbare Folge des ihm innewohnenden Geistes: unfehlbar muss es dann vollendet sein. Im zweiten Falle ist diese Folgerichtigkeit ungewiss, und fast unfehlbar ist das Werk anfechtbar oder nicht gut ausgereift. Man hat gut reden, das Licht wär in Rembrandts Hand wie ein wunderbar gehorsames, williges Instrument, dessen er völlig gewiss sei. Man prüfe nur sein Werk genau, man beobachte ihn von seinen ersten Jahren bis zu seinen letzten Tagen, vom „Heiligen Simeon" im Haag, bis zur „Judenbraut" im Museum van der Hoop und bis zum „Heiligen Matthäus" im Louvre, und man wird sehen, dass dieser Lichtspender das Licht nicht immer so verteilt hat, wie es nötig wäre, nicht einmal so, wie er es gewollt hat; dass es ihn beherrscht, regiert, bis zum Erhabenen inspiriert, dass es ihn bis zum Unmöglichen geführt und manchmal verraten hat.

Erklärt man die „Nachtwache" aus dieser Neigung des Malers, einen Gegenstand nur durch den Glanz oder die Finsternis der Dinge auszudrücken, so hat sie sozusagen keine Geheimnisse mehr. Alles, was uns zögernd machen könnte, erklärt sich so. Die Eigenheiten haben ihren bestimmten Grund; auch die Fehler kann man jetzt verstehen. Die Verlegenheiten des Technikers bei der Ausführung, des Zeichners bei der Konstruktion, des Malers bei der Farbengebung, des Kostümiers bei der Kleidung, die Unbeständigkeit des Tones, die Zweideutigkeit der Wirkung, die Ungewissheit der Stunde, die Fremdartigkeit der Gestalten, ihre leuchtende Erscheinung in tiefer Dunkelheit — all das ergibt sich zufällig aus einer aller Wahrscheinlichkeit entgegenarbeitenden, aller Logik trotzenden, ganz unnötigen Wirkung, deren Thema das folgende war: einen wahren Vorgang mit einem unwahren Lichte zu erhellen, das heisst: einem tatsächlichen Ereignis den idealen Charakter einer Vision zu verleihen.

Man suche nach nichts anderm ausserhalb dieses ausserordentlich kühnen Vorhabens, das den Absichten des Malers lächelte, das den hergebrachten Tatsachen widerstritt, das den überkommenen Gewohnheiten ein System, der Geschicklichkeit der Hand eine geistige Kühnheit gegenüberstellte, und dessen Verwegenheit ihn sicherlich bis zu dem Tage unaufhörlich reizte, wo sich, wie ich glaube, unüberwindliche Schwierigkeiten erhoben; denn, wenn auch Rembrandt einige von ihnen löste, so gab es doch noch viele, die er nicht zu lösen vermochte.

Ich wende mich an diejenigen, die nicht ohne Vorbehalt an die Unfehlbarkeit der besten Geister glauben: Rembrandt hatte eine Kompanie bewaffneter Männer darzustellen; es war einfach genug, uns zu sagen, was sie beginnen wollten; er hat es so nachlässig gesagt, dass man es noch immer nicht verstanden hat, sogar nicht in Amsterdam. Er sollte die Persönlichkeiten ähnlich malen: sie sind unbestimmt; er sollte charakteristische Kostüme malen: sie sind zum grossen Teile unglaubwürdig; er sollte einen malerischen Effekt herausarbeiten, und dieser Effekt ist derartig, dass das Bild dadurch unentzifferbar wird. Land, Ort, Zeit, Sujet, Menschen und Dinge sind unter den ungestümen Phantastereien seiner Palette verschwunden. Für gewöhnlich stellt er das Leben vortrefflich dar, er ist erstaunlich in der Kunst, Erdichtetes zu malen; sein Reich ist der Gedanke, seine meisterliche Fähigkeit besteht in der Wiedergabe des Lichtes; hier aber ist die Erfindung am unrechten Platze, das Leben fehlt, und der Gedanke allein vermag nicht dafür zu entschädigen. Was das Licht betrifft, so fügt es all dem Ungefähr noch eine andere Inkonsequenz hinzu. Es ist übernatürlich, unruhig, künstlich; es strahlt von innen nach aussen, es löst die Gegenstände auf, die es beleuchtet. Ich sehe wohl glänzende Lichtquellen, aber

ich sehe keinen beleuchteten Gegenstand; das Licht ist weder schön, noch wahr, noch begründet. In der „Anatomie“ ist der Tod zugunsten eines Farbenspiels vergessen. Hier verlieren zwei Hauptfiguren ihre Körperlichkeit, ihre Individualität, ihren menschlichen Sinn in dem Scheine toller Lichter.

Wie konnte es denn geschehen, dass sich ein solcher Geist gerade darüber täuschen liess, dass er gar nicht das gesagt hatte, was er sagen sollte, und dass er genau das gesagt hatte, worüber man ihn nicht gefragt hatte? Er, der so klar ist, wenn es darauf ankommt, so tief, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet, warum ist er hier weder tief, noch klar? Ich frage: hat er nicht besser gezeichnet und besser gemalt, selbst auf seine Art? Hat er nicht als Porträtist hundertmal bessere Porträts geschaffen? Gibt uns das Gemälde, das uns hier beschäftigt, eine auch nur annähernde Vorstellung von den Kräften dieses erfindsamen Genies, wenn es in Frieden auf sich selbst gestellt ist? Und schliesslich, wo sind seine Ideen, die sich auf dem Hintergrunde des Wunderbaren abzeichnen, wie die „Vision“ seines Doktor Faust in einem blendenden Strahlenkranze erscheint; wo sind diese ausserordentlichen Ideen? Und wenn hier keine Ideen vorhanden sind, warum dann soviel Glanz? Ich glaube, dass die Antwort auf alle diese Zweifel in den vorangehenden Seiten enthalten ist, wenn diese Seiten einigermassen klar sind.

Vielleicht kann man in der Tat in diesem aus Exklusion und Gegensätzen bestehenden Genie zwei Naturen entdecken, die bis jetzt nicht genügend unterschieden worden sind, die sich indessen widersprechen, und denen wir fast niemals zusammen zu derselben Stunde und in demselben Werke begegnen: einen Denker, der sich mühsam den Forderungen der Wahrheit unterwirft, während

er unnachahmlich wird, wenn keine Verpflichtung, wahrhaft zu sein, vorhanden ist und seine Hand behindert, und den Techniker, der Herrliches zu geben weiss, wenn ihn der Träumer in ihm nicht verwirrt. Die „Nachtwache", die ihn an einem Tage grosser Zwiespältigkeit zeigt, wäre demnach weder das Werk seines Gedankens, wenn er frei, noch das Werk seiner Hand, wenn sie unbeirrt ist. Mit einem Worte: der wahre Rembrandt ist hier nicht zu finden; aber sehr zum Glück für die Ehre des menschlichen Geistes ist er anderswo; und ich halte dafür, dass ich einen so hohen Ruhm in nichts vermindert habe, wenn ich in weniger berühmten, aber dafür bedeutenderen Werken die beiden Seiten dieses grossen Geistes, eine nach der andern, in ihrem vollen Glanze zeigen kann.

XIV.

Amsterdam

Rembrandt wäre in der Tat unerklärlich, wenn man in ihm nicht zwei gegensätzliche Naturen erkennen würde, die sich gegenseitig stark im Wege stehen. Ihre Kraft ist beinahe die gleiche, ihre Bedeutung hat nichts, was mit ihr verglichen werden könnte; was aber ihre Ziele betrifft, so sind sie absolut entgegengesetzt. Sie haben versucht, sich in Einklang zu bringen und sind erst spät zum Ziele gelangt, und zwar unter Umständen, die berühmt und sehr selten geblieben sind. Gewöhnlich handelten und dachten sie getrennt, was ihnen dann auch immer geglückt ist. Die langen Bemühungen, die Kühnheiten, die wenigen Misserfolge, das letzte Meisterwerk dieses grossen Doppelmenschen — die „Staalmeesters“ — sind nichts anderes, als der Kampf und die schliessliche Versöhnung dieser zwei Naturen. Die „Nachtwache“ hat uns eine Vorstellung von dem geringen Verständnis gegeben, das zwischen diesen beiden herrschte, als es Rembrandt, zweifellos zu früh, unternahm, sie beide zu demselben Werke mitarbeiten zu lassen. Es bleibt mir noch übrig, sie beide einzeln, jede auf ihrem bestimmten Gebiete zu zeigen. Wenn wir sehen, wieweit sie gegensätzlich und in ihrer Art doch vollkommen waren, werden wir besser verstehen, warum Rembrandt soviel Mühe hatte, ein Werk zu finden, darin sie sich vermischen und zusammen sichtbar werden konnten, ohne sich gegenseitig zu schaden.

Zunächst haben wir bei ihm den Maler, den ich den äussern Menschen nennen möchte: ein klarer Geist, eine strenge Hand, eine unfehlbare Logik, in allem ein Gegensatz des Romantikers; ein Genie, dem sich die Be-

wunderung der Welt beinahe ganz und gar und manchmal, wie ich soeben erklärt habe, ein wenig zu voreilig hingegeben hat. In seiner Art, zu seiner Zeit ist der Rembrandt, von dem ich jetzt reden will, ein überlegener Meister. Seine Art zu sehen ist durchaus gesund; seine Art zu malen wirkt erbaulich durch die Einfachheit ihrer Mittel; seine Art sich zu geben bezeugt, dass er vor allem verständlich und wahr sein will. Seine Palette ist vernünftig, durchsichtig, von den wahren und wolkenlosen Farben des Tages bestimmt. Seine Zeichnung bringt sich in Vergessenheit, vergisst aber selber nicht das geringste. Er ist hervorragend charakteristisch. Er bezeichnet und charakterisiert jeden Zug, jeden Blick, jede Haltung, jede Geste in ihrer Individualität, das heisst also die normalen Gewohnheiten und die heimlichen Zufälle des Lebens. Seine Ausführung hat das Treffende, die Fülle, die stolze Haltung, den dichten Farbenauftrag, die Kraft und die Gedrängtheit, welche den Technikern eigen sind, die in der Kunst der schönen Sprache Meister geworden sind. Seine Malerei ist grau und schwarz, matt, voll, ausserordentlich fettig und saftig. Sie gewährt den Augen den Zauber einer Üppigkeit, die sich versteckt, anstatt sich zur Schau zu stellen, und einer Geschicklichkeit, die sich nur durch die Übereilungen des höchsten Wissens verrät.

Vergleicht man sie mit den Malereien gleicher Art und gleicher Farbenskala, wie sie die holländischen Porträtisten auszeichnet, ausgenommen Franz Hals, so bemerkt man an einem gewissen grössern Reichtum des Tons, an einer gewissen intimen Wärme der Nuancen, an der Flüssigkeit des Farbenauftrags, an der Leidenschaftlichkeit der Ausführung, dass sich ein feuriges Temperament unter der scheinbaren Ruhe der Methode verbirgt. Irgend etwas zeigt uns, dass der Künstler, der so malt, sich die

grösste Gewalt antut, nicht anders zu malen; dass diese Palette eine den Verhältnissen angemessene Zurückhaltung vorgibt; schliesslich, dass diese ölige und schwere Manier im Grunde viel reicher ist, als es den Anschein hat, und dass man bei einer Analyse Bestände flüssigen Goldes, wie eine wunderbare Legierung, darin entdecken würde.

In solch unerwarteter Form zeigt sich nun Rembrandt jedesmal, wenn er aus sich selbst herausgeht, um sich zu ganz gelegentlichen Verpflichtungen herzugeben. Und so gross ist die Macht eines solchen Geistes, wenn er sich ernsthaft von einer Welt in die andere begibt, dass dieser Wundermann dann noch einer der tüchtigsten Zeugen ist, um uns eine treue und bis dahin unbekannte Vorstellung der äussern Welt, so wie sie ist, zu übermitteln. Seine so entstandenen Bilder sind nicht sehr zahlreich. Ich glaube nicht, und der Grund dafür ist leicht zu begreifen, dass irgendeins seiner Gemälde, ich meine eins seiner erträumten oder traumhaften Werke, jemals in diese Form und in diese relativ unpersönliche Farbe gekleidet ist. Auch begegnet man dieser Art zu fühlen und zu malen nur dann bei ihm, wenn er sich, sei es aus Laune oder Verpflichtung, seinem Vorwurfe unterordnet. Man könnte hier einige ausserordentliche Gemälde feststellen, die in den europäischen Sammlungen verstreut sind, und die es verdienten, dass man über sie eine besondere Studie schriebe. Eben solchen Augenblicken der Hingebung, die selten sind in dem Leben eines Menschen, der sich fast nie vergass und sich nur aus Gefälligkeit hingab, verdanken wir die Porträts in den Galerien Six und van Loon, und ich rate, sich gerade auf diese vollkommen schönen Werke zu beziehen, wenn man wissen will, wie Rembrandt die menschliche Gestalt behandelte, wenn er aus leicht zu vermutenden

REMBRANDT, PORTRÄT DES JAN SIX

Gründen einverstanden damit war, sich nur mit seinem Modell zu beschäftigen.

Das berühmteste ist das des Bürgermeisters Six. Es ist vom Jahre 1656 datiert, dem verhängnisvollen Jahre, in dem der gealterte, ruinierte Rembrandt sich auf die „Roosgracht" (canal aux roses) zurückzog und nichts von seinem Wohlstande rettete, ausser dem einem, was freilich alles überwog: seinem unversehrten Genie. Man wundert sich, dass der Bürgermeister, der seit fünfzehn Jahren mit Rembrandt in enger Freundschaft lebte und dessen Porträt er schon im Jahre 1647 gestochen hatte, so lange wartete, um sich von seinem berühmten Freunde malen zu lassen. Hatte Six, bei aller tiefen Bewunderung seiner Porträts, einigen Grund, an ihrer Ähnlichkeit zu zweifeln? Wusste er nicht, wie der Maler früher mit Saskia verfahren war, mit welch geringer Gewissenhaftigkeit er sich selbst schon dreissig- oder vierzigmal gemalt hatte, und befürchtete er für sein eigenes Bildnis eine jener Ungenauigkeiten, deren Zeuge er häufiger als irgendein anderer gewesen war?

Immer fühlt man, dass Rembrandt sich dieses Mal und sicherlich aus Rücksicht für einen Mann, dessen Freundschaft und Gunst ihm ins Unglück hinein folgten, plötzlich beherrscht, als hätten sein Geist und seine Hand niemals den geringsten Verstoss begangen. Nach dieser wenig phantastischen Persönlichkeit macht er ein Bild ohne Phantasterei, und mit derselben Hand, die zwei Jahre vorher, im Jahre 1654, die „Bathseba" im Museum Lucase gemalt hatte, eine ziemlich bizarre Studie nach dem Leben, signiert er eins der besten Porträts, das er je gemalt, eins der schönsten technischen Werke, die er jemals ausgeführt hat. Er verliert sich noch mehr darin, als er beobachtet. Die Natur ist zur Stelle und leitet ihn. Die Umgestaltung, die er mit den Dingen vor-

nimmt, ist unmerkbar, und man müsste schon einen realen Gegenstand dem Bilde nahebringen, um in dieser so zarten und männlichen, so weisen und natürlichen Malerei noch Kunstgriffe zu bemerken. Die Mache ist rasch, der Farbenauftrag ein wenig dick und glatt, auf den ersten Anhieb ausgeführt, ohne unnütze Reliefs, flüssig, reich, gut verrieben und leichthin bis ins kleinste ausgeführt. Keine allzu lebhafte Abschweifung, keine Heftigkeit, nicht ein Detail, dem nicht sein ganz bestimmtes Interesse zukommt.

Eine farblose Atmosphäre kreist um diese Persönlichkeit, die in ihrer Wohnung, in ihrer gewöhnlichen Körperhaltung und in ihrem alltäglichen Anzuge beobachtet ist. Es ist kein völliger Edelmann, aber noch weniger ein Bürger; es ist ein vornehmer, gut gekleideter Mann, sehr gefällig in seinem Benehmen, dessen Auge ohne allzu grosse Starrheit blickt, dessen Gesichtsausdruck ruhig, dessen Gebärde etwas zerstreut ist. Er will ausgehen, er hat den Hut auf dem Kopfe und zieht seine grauen Handschuhe an. Die linke Hand ist bereits im Handschuh, die rechte ist noch frei; weder die eine, noch die andere ist fertig und könnte es auch nicht sein, so entscheidend wirkt die blosse Andeutung in ihrer Nachlässigkeit. Hier ist die Genauigkeit des Tons, die Wahrheit der Gebärde, die vollkommene Strenge der Form so gross, dass alles gesagt ist, was nötig war. Das übrige war Sache der Zeit und der Sorgfalt. Und ich möchte weder dem Maler, noch dem Modell einen Vorwurf daraus machen, dass sie sich vor einem so geistvollen Ungefähr für befriedigt hielten. Die Haare sind rot, der Filzhut ist schwarz; das Gesicht ist ebenso kenntlich an seiner Hautfarbe, wie an seinem Ausdruck, so individuell, wie lebendig. Das Wams ist von zartem Grau; der kurze, über die Schulter geworfene Mantel rot mit gol-

REMBRANDT, MARTIN DAEY

denen Stickereien. Beide haben ihre eigene Farbe, und die Wahl der zwei Farben wirkt ebenso fein, wie ihre Beziehung aufeinander richtig erfasst ist. Als geistiger Ausdruck ist es entzückend; — als Wirklichkeit absolut wahr; — als Kunst von höchster Qualität.

Welcher Maler wäre fähig gewesen, ein Porträt, wie dieses, zu malen? Man kann es durch die gefürchtetsten Vergleiche erproben; es hält ihnen stand. Hätte Rembrandt selbst soviel Erfahrung und Ungezwungenheit, das heisst: einen solchen Akkord reifer Werte in das Bild hineintragen können, bevor er die tiefen Forschungen und die grossen Kühnheiten hinter sich hatte, welche die arbeitsreichsten Jahre seines Lebens erfüllt hatten? Es dünkt mich zweifelhaft. Nichts geht verloren von den Bemühungen eines Menschen, und alles dient ihm zum Heil, selbst seine Irrtümer. Es ist die heitere Laune eines ruhig gewordenen Geistes, die Ungeniertheit einer frisch belebten Hand, und obendrein jene Art, das Leben zu deuten, die nur den mit den höchsten Problemen vertrauten Denkern eigen ist. In dieser Beziehung, und wenn man an die Versuche in der „Nachtwache" denkt, ist das vollkommene Gelingen des Porträts von Six, wenn ich mich nicht täusche, ein unwiderlegliches Argument.

Ich weiss nicht, ob die Porträts von Martin Daey und seiner Frau, die beiden wichtigsten Gemälde, welche den grossen Saal des Hotels van Loon zieren, mehr oder weniger wert sind, als das des Bürgermeisters. Auf alle Fälle sind sie überraschender und viel unbekannter, da der Name der Persönlichkeiten sie gleich anfangs weniger empfohlen hat. Übrigens lassen sie sich nur schwierig Rembrandts erster oder zweiter Periode angliedern. Viel mehr noch, als das Porträt von Six, bilden sie eine Ausnahme unter den Werken seiner mittleren Jahre; und das Bedürfnis, das man hat, die Werke eines Meisters

nach dem oder jenem ultra-berühmten Bilde einzuordnen, hat, glaube ich, dazu beigetragen, dass man sie als Bilder ohne Typus ansieht und aus diesem Grunde etwas vernachlässigt. Das eine, das des Gatten, ist 1634, also zwei Jahre nach der „Anatomie" gemalt; das andere, das der Frau, im Jahre 1643, also ein Jahr nach der „Nachtwache". Neun Jahre liegen zwischen ihnen, und doch hat es den Anschein, als wären sie zu derselben Zeit entstanden; und wenn in dem ersten nichts an die zaghafte, fleissige, dünne und gelbliche Malweise erinnert, davon die „Anatomie" das wichtigste Probestück bleibt, so zeigt sich im zweiten nichts, absolut nichts von den kühnen Versuchen, die Rembrandt soeben unternommen hatte. Ich will hier sehr summarisch, in Form von Notizen, den eigentümlichen Wert dieser beiden wundervollen Bilder umschreiben.

Der Gatte ist stehend dargestellt, von vorn in schwarzem Wams, schwarzer Hose, mit schwarzem Filzhute, mit einem Spitzenkragen, Spitzenmanschetten, Spitzenschleifen an den Strumpfbändern und breiten Spitzenschleifen auf den schwarzen Schuhen. Er hat den linken Arm in die Hüfte gebogen und die Hand unter einem schwarzen, mit schwarzem Atlas besetzten Mantel versteckt; mit der rechten, vorgestreckten Hand hält er einen hirschledernen Handschuh. Der Hintergrund ist schwarz, der Fussboden grau. Ein schöner, milder und ernster, etwas rundlicher Kopf; hübsche, geradeblickende Augen; entzückende, ausgezeichnete, leichte und ungezwungene Zeichnung von vollendeter Natürlichkeit. Gleichmässige Malerei, fest in der Kontur, von solcher Kraft und Fülle, dass sie dünn oder dick sein könnte, ohne dass man weder mehr, noch weniger forderte; man denke an einen intimern und gesammeltern holländischen Velasquez. Was nun den Rang der Persönlichkeit an-

REMBRANDT, FRAU DES MARTIN DAEY

langt, so ist er auf die feinste Art bezeichnet: das ist kein Fürst, kaum ein grosser Herr; es ist ein Edelmann von guter Geburt, von trefflicher Erziehung, von eleganten Manieren. Rasse, Alter, Temperament, mit einem Worte, das Leben in allem, was es an charakteristischen Merkmalen besitzt, all das, was in der „Anatomie" fehlte und was später in der „Nachtwache" fehlen sollte, das findet man in diesem Werke, dem man vollsten Glauben schenken kann.

Die Frau ist gleichfalls stehend dargestellt, vor einem schwarzen Hintergrunde und auf grauem Fussboden, ebenfalls ganz schwarz angezogen, mit einem Perlenhalsbande, einem Perlenarmbande, mit Silberfiligranschleifen am Gürtel und Silberfiligranschleifen auf den feinen, weissen Atlaspantoffeln. Sie ist mager, weiss und lang. Ihr schöner, etwas geneigter Kopf blickt uns mit ruhigen Augen an, und ihre unbestimmte Hautfarbe entlehnt dem Feuer ihres rötlich spielenden Haares einen lebhaften Glanz. Ein leichtes Anschwellen der Taille, das sehr dezent unter der Fülle ihres Kleides ausgedrückt ist, gibt ihr das unendlich achtunggebietende Aussehen einer jungen Matrone. Ihre rechte Hand hält einen schwarzen Federfächer mit goldenem Kettchen; die andere, herabhängende ist ganz blass, schmächtig, länglich, von auserlesenem Adel.

Schwarz, grau, weiss: nicht mehr, nicht weniger, und der Farbenklang ist ohnegleichen. Eine unsichtbare Atmosphäre und doch Luft; eine knappe Modellierung und doch alles mögliche Relief; eine unnachahmliche Art, genau zu sein ohne Kleinlichkeit, die zarteste Arbeit zu der breitesten Gesamtausführung in Gegensatz zu bringen, durch den Ton die Pracht und den Wert der Dinge auszudrücken; mit einem Worte: eine Sicherheit des Auges, eine Feinfühligkeit der Palette, eine Sicherheit der Hand, die allein schon zum Ruhme eines Mei-

sters genügen würden: das sind, wenn ich mich nicht irre, überraschende Eigenschaften, welche derselbe Mann besitzt, der erst wenige Monate vorher die „Nachtwache“ signiert hatte.

Hatte ich also nicht recht, mich von Rembrandt auf Rembrandt zu berufen? Dächte man sich in der Tat die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ so behandelt, mit allem Respekt vor den nötigsten Dingen, den Physiognomien, den Kostümen, den typischen Zügen, wäre da nicht in dieser Art von Porträtkompositionen ein ausserordentliches Beispiel zum Nachdenken und zur Nachfolge geboten? Setzte sich Rembrandt nicht der grossen Gefahr aus, kompliziert zu werden? War er weniger originell, wenn er sich mit der Einfachheit dieser schönen Technik begnügte? Welch gesunde und kräftige Sprache; wenig Tradition, aber ganz er selbst! Warum denn also alles verändern? Hatte er denn ein so dringendes Bedürfnis, sich ein fremdes, ausdrucksvolles, aber ungenaues Idiom zu schaffen, das niemand nach ihm sprechen konnte, ohne in Barbarei zu verfallen? Das sind die Fragen, die sich von selbst erheben würden, wenn Rembrandt sein Leben damit zugebracht hätte, seine Zeitgenossen so zu malen, wie den Doktor Tulp, den Hauptmann Kock, den Bürgermeister Six, den Herrn Martin Daey; aber die grosse Sorge Rembrandts lag nicht hier begründet. Wenn der Maler des Äussern so von selbst seine Formel gefunden und sozusagen auf den ersten Wurf sein Ziel erreicht hatte, so war es mit dem schöpferischen Geiste, den wir jetzt am Werke sehen werden, anders bestellt. Dieser war viel schwieriger zu befriedigen, weil er Dinge zu sagen hatte, die sich nicht wie schöne Augen, wie hübsche Hände, wie reiche Spitzen auf schwarzem Atlas behandeln lassen und für welche ein bestimmter Blick, eine klare Palette, einige freie,

REMBRANDT, DER SAMARITER

helle und bestimmte Redewendungen nicht genügen konnten.

Wir wollen uns des „Barmherzigen Samariters“ erinnern, den wir im Louvre haben. Man denke an jenen halbtoten, wankenden Menschen, der unter den Schultern gehalten, an den Beinen getragen wird, wie er gebrochen, am ganzen Körper gebogen ist, wie er bei jeder Bewegung keucht, mit nackten Beinen, mit übereinander gelegten Füssen, mit geschlossenen Knien, mit dem einen Arme, der linkisch auf der hohlen Brust gekrümmt ist, mit der umwundenen Stirn, wo man das Blut an der Bandage sieht. Man denke an dieses kleine, leidende Gesicht, mit dem halbgeschlossenen Auge, dem erloschenen Blick, dem mit dem Tode ringenden Gesichtsausdruck, mit der emporgezogenen Augenbraue, an diesen seufzenden Mund und an die beiden unmerklich verzerrten, geöffneten Lippen, die eine Klage aushauchen. Es ist spät, alles liegt im Schatten; ausser ein oder zwei schwebenden Lichtern, die über der Leinwand hin und her zu rücken scheinen, so eigensinnig, beweglich und leicht sind sie aufgesetzt, unterbricht nichts die einförmige Ruhe der Dämmerung. Kaum bemerkt man in dieser geheimnisvollen Beleuchtung des scheidenden Tages das schön ausgeführte Ross zur Linken und das Kind mit der Leidensmiene, das sich auf die Fussspitzen stellt, über den Hals des Tieres hinwegblickt, und, ohne grosses Mitleid, mit den Augen den Verwundeten bis zur Herberge verfolgt, den man auf dem Wege aufgelesen hat, den man vorsichtig wegträgt, der unter den Händen der Tragenden lastet und ächzt.

Das Bild ist rauchig, ganz von düsterm Golde erfüllt, sehr reich in der Untermalung, vor allem sehr ernst. Die Farbe ist dunstig und doch durchsichtig, die Ausführung schwer und doch subtil, zögernd und doch ent-

schlossen, peinlich und doch frei, sehr ungleichmässig, ungenau, an einigen Stellen unbestimmt, an anderen von erstaunlicher Genauigkeit. Ich weiss nicht, was uns hier zur Sammlung einlädt und was uns, wenn überhaupt vor einem so gebieterischen Werke eine Zerstreutheit möglich ist, daran erinnert, dass der Künstler selbst ausserordentlich aufmerksam und gesammelt war, als er es malte. Man versäume sich hier, betrachte es von fern und von nahe, prüfe es lange. Keine sichtbare Kontur, kein von der Routine eingegebener Akzent; eine äusserste Zaghaftigkeit, die doch keine Unkenntnis ist und die sozusagen der Furcht entspringt, banal zu werden und dem Verdienste, dass sich hier der Denker um den unmittelbaren und direkten Ausdruck des Lebens bemüht; eine Struktur der Dinge, die in sich selbst zu leben scheint, beinahe ohne Beihilfe der bekannten Formeln, und die ohne jedes greifbare Mittel das Ungewisse und das Bestimmte der Natur wiedergibt. Nackte Beine und Füsse, einwandfrei in Konsruktion und Stil; man vergisst sie in ihrer Kleinheit ebensowenig, wie man die Beine und Füsse Christi in Tizians „Grablegung" vergisst. In diesem fahlen, magern und stöhnenden Gesichte ist nichts, was nicht ein Ausdruck wäre, ein aus der Seele, von innen nach aussen kommendes Ding: die Erschlaffung, das Leiden und die gleichsam traurige Freude, sich aufgenommen zu sehen, wenn man seinen Tod herannahen fühlt. Keine Verzerrung, kein Zug der das Mass überschreitet; kein Pinselstrich in dieser Art, das Unausdrückbare wiederzugeben, der nicht leidenschaftlich und verhalten wäre; all das eingegeben von einer tiefen Bewegung und mit ganz ausserordentlichen Mitteln dargestellt.

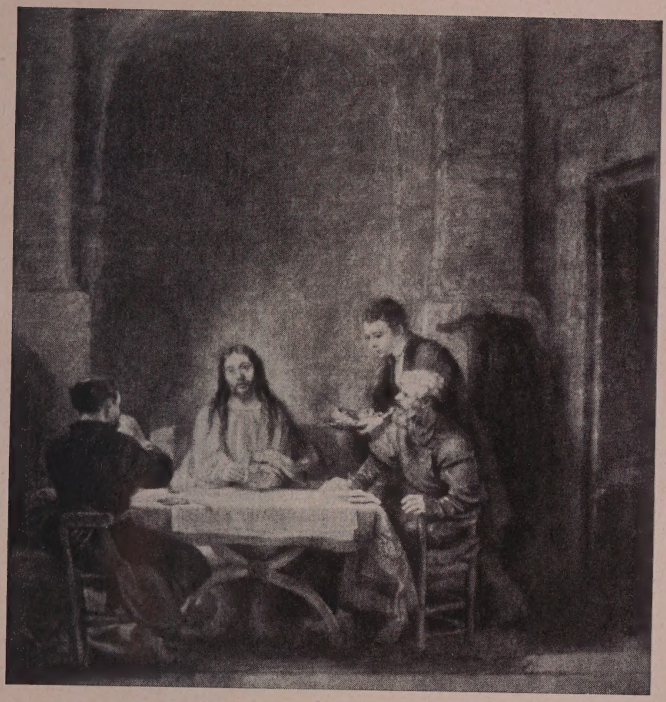
Man suche in der Nachbarschaft dieses aller Äusserlichkeit fremden Gemäldes, das sich allein durch die Macht seiner allgemeinen Farbenskala von ferne der Aufmerk-

samkeit derer aufdrängt, die zu sehen wissen; man durcheile die grosse Galerie, man trete sogar in den Salon carré, man befrage die stärksten und gewandesten Meister, von den Italienern bis zu den feinen Holländern, von Giorgione in seinem „Konzert" bis zu Metsu in seinem „Besuch", von Holbein in seinem „Erasmus" bis zu Terborch und Ostade; man beobachte die Maler des Gefühls, der Physiognomie, der Gebärden, die Männer der peinlichen Beobachtung oder der Lebhaftigkeit; man lege sich Rechnung ab über das, was sie wollen, suche ihre Bestrebungen zu ergründen, messe ihr Gebiet, wäge ihre Sprache ab und frage sich, ob man irgendwo eine gleiche Intimität im Gesichtsausdruck, eine so natürliche Erregung, eine solche Unbefangenheit der Empfindung entdeckt, mit einem Worte: etwas, was so zart zu erfassen und so zart zu sagen ist und was in so originellen, wie erlesenen und vollkommenen Wendungen gesagt ist.

Man könnte bis zu einem gewissen Punkte definieren, was die Vollendung Holbeins oder selbst die fremde Schönheit Lionardos ausmacht. Man könnte ungefähr sagen, welcher aufmerksamen und starken Beobachtung der menschlichen Züge der erstere die Sicherheit seiner Porträtähnlichkeit, die Genauigkeit seiner Form, die Klarheit und Strenge seiner Sprache verdankt. Vielleicht könnte man auch vermuten, in welcher idealen Welt der hohen Formen und der erträumten Typen Lionardo das geahnt hat, was seine „Gioconda" an sich sein sollte, und wie er aus dieser ersten Konzeption heraus den Blick seines „Johannes" und seiner „Jungfrauen" ans Licht gezogen hat. Mit noch geringerer Mühe könnte man die Gesetze der Zeichnung bei den holländischen Nachahmern klarlegen. Überall ist die Natur da, sie zu belehren, sie zu unterstützen, sie in Schranken zu

halten und ihrer Hand, wie auch ihrem Auge hilfreich zu sein. Aber Rembrandt? Sucht man nach seinem Ideal in der höhern Welt der Formen, so entdeckt man, dass er dort nur geistige Schönheit und körperliche Hässlichkeit gesehen hat. Sucht man nach seinen Stützpunkten in der realen Welt, so gewahrt man, dass er aus ihr alles ausscheidet, was den anderen gute Dienste leistet, dass er es ebensogut kennt, aber nur von ungefähr ansieht und dass, wenn er es seinen Bedürfnissen anpasst, er sich ihm doch fast niemals fügt. Dennoch ist er natürlicher als sonst einer, wenn er auch der Natur weniger nahekommt, vertrauter, wenn er auch weniger festgegründet auf der Erde steht, trivialer und doch ebenso vornehm, hässlich in seinen Typen, ausserordentlich schön in dem sinnvollen Ausdruck seiner Gesichter, minder handgeschicklich, das heisst weniger geläufig und seines Werkes nicht so gleichmässig sicher, und doch von einer so seltenen, fruchtbaren und umfassenden Geschicklichkeit, dass sie sich vom „Samariter" bis zu den „Staalmeesters", vom „Tobias" bis zur „Nachtwache", von der „Tischlerfamilie" bis zum „Porträt des Bürgermeisters Six" und des „Martin Daey" zu erstrecken vermag, das heisst vom reinen Gefühl bis zur beinahe rein äusserlichen Zurüstung und von allem Intimsten bis zur stolzesten Pracht.

Was ich über den „Barmherzigen Samariter" sagte, das sage ich auch über den „Tobias" und mit noch stärkerm Rechte über die „Jünger zu Emmaus", ein Wunderwerk, das allzu verloren in einer Ecke des Louvre hängt und das man unter die Meisterwerke des Meisters zählen kann. Dieses kleine Bild, das so ärmlich aussieht, das keine Szenerie aufweist, das matt in der Farbe und in der Ausführung diskret und beinahe linkisch ist, würde allein genügen, um für alle Zeiten die Grösse eines



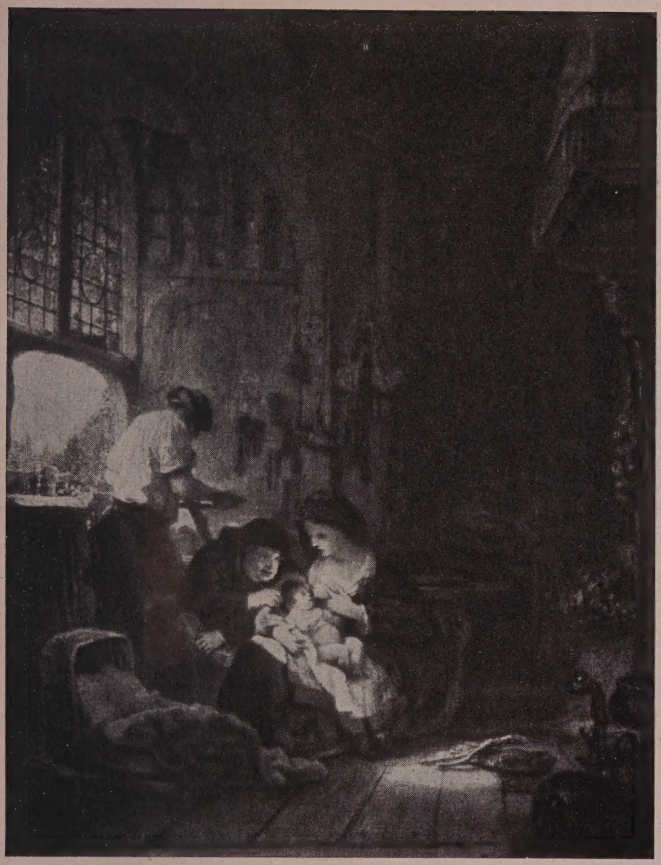
REMBRANDT, DIE JÜNGER IN EMMAUS

Mannes darzutun. Abgesehen von dem Jünger, der begreift und die Hände faltet, und von dem andern, der voll Erstaunen die Serviette auf den Tisch legt, Christus gerade ins Gesicht blickt und deutlich ausspricht, was man in der gewöhnlichen Sprache durch einen Ausruf des Erschreckens ausdrücken würde, — abgesehen von dem schwarzäugigen jungen Diener, der eine Schüssel bringt und der nur eins sieht: einen Mann, der essen wollte, der nicht isst und sich voll Zerknirschung bekreuzigt, — abgesehen davon könnte man von diesem einzigartigen Werke nur die Gestalt Christi bewahren, und das wäre genug. Welcher Maler hat nicht einen Christus gemalt, in Rom, Florenz, Siena, Mailand, Venedig, Basel, Brügge und Antwerpen? Von Lionardo, Raffael und Tizian bis zu van Eyck, Holbein, Rubens und van Dyck, wo hat man ihn nicht vergöttlicht, vermenschlicht, verklärt, in seiner Geschichte, in seinem Leiden, in seinem Tode gezeigt? Wie hat man nicht die Begebenheiten seines Erdenlebens erzählt, den Ruhm seiner Vergöttlichung dargestellt? Hat man ihn jemals so ersonnen: blass, abgemagert, mit dem Gesichte nach dem Beschauer zu sitzend, das Brot brechend, wie er es an dem Abend des heiligen Abendmahls getan hatte, in seinem Pilgergewande, mit seinen schwärzlichen Lippen, auf denen die Marter ihre Spuren hinterlassen hat, mit seinen grossen, braunen, sanften, weitgeöffneten und zum Himmel erhobenen Augen, mit seinem starren Nimbus, einer Art phosphoreszierenden Glanzes, der ihn mit einem ungewissen Glorienscheine umgibt und mit jenem unbestimmten Etwas eines Lebenden, der atmet und doch fraglos durch den Tod hindurchgegangen ist? Die Gebärde dieser göttlichen Erscheinung, diese unbeschreibliche Geste, die wahrlich unnachahmlich ist, die intensive Glut dieses Gesichts, dessen Typus ohne deutliche

Züge ausgedrückt ist, und dessen Charakter in der Bewegung der Lippen und im Blicke liegt — diese Dinge, die ihm, man weiss nicht woher, kamen, und die, man weiss nicht wie, dargestellt sind, alles das ist unschätzbar. Keine andere Kunst kennt ähnliches; niemand vor Rembrandt und niemand nach ihm hat derartiges zu sagen vermocht.

Drei der von seiner Hand signierten Porträts, die unsere Galerie besitzt, haben denselben innern Wert: sein „Porträt" (Nr. 413 des Katalogs), das schöne Brustbild des „Jungen Mannes" mit kleinem Schnurrbart und langen Haaren (Nr. 417) und das „Frauenporträt" (Nr. 419), vielleicht das der Saskia am Ende ihres kurzen Lebens. Um die Beispiele zu vermehren, das heisst: die Zeugnisse seiner Schmiegsamkeit und seiner Kraft, seiner Geistesgegenwart, wenn er träumt, seiner erstaunlichen Klarheit, wenn er das Unsichtbare erkennt, müsste man auch die „Tischlerfamilie" anführen, wo Rembrandt sich dem Wunder des Lichtes unbedingt überlässt, dieses Mal mit vollem Gelingen, weil das Licht in der Wahrheit des Vorwurfs begründet ist, und besonders die „Zwei Philosophen", zwei Wunder des Helldunkels, das allein er auf Grund des so abstrakten Themas der „Meditation" zu vollbringen imstande war.

So hat man, wenn ich mich nicht irre, aus einigen Bildern, und nicht etwa aus den berühmtesten, eine Vorstellung von den einzigartigen Fähigkeiten und der reifen Kunst dieses grossen Geistes erhalten. Man beachte, dass diese Bilder aus den verschiedensten Jahren stammen und dass man folglich unmöglich feststellen kann, in welchem Augenblicke seiner Laufbahn er als Poet sein Denken und sein Handwerk am besten gemeistert hat. Gewiss ist, dass von der „Nachtwache" ab eine Veränderung in seiner Technik zu bemerken ist, manch-



REMBRANDT, TISCHLERFAMILIE

mal ein Fortschritt, manchmal nur eine Vorsätzlichkeit, eine neue Gewohnheit; aber der wahre und tiefe Wert seiner Werke hat fast nichts mit den Neuartigkeiten seiner Arbeitsweise zu schaffen. Übrigens kommt er auf seine entschiedene und leichte Sprache zurück, wenn das Bedürfnis, tiefe Dinge nachdrücklich zu sagen, in seinem Geiste den Sieg über die Versuchung davonträgt, sie energischer als ehemals auszusprechen.

Die „Nachtwache" ist von 1642, der „Tobias" von 1637, die „Tischlerfamilie" von 1640, der „Barmherzige Samariter" von 1648, die „Zwei Philosophen" von 1633, die „Jünger zu Emmaus", das klarste und innerlichste, von 1648. Und wenn sein „Porträt" von 1634 stammt, so ist das des „Jungen Mannes" eins der vollendetsten, das aus seiner Hand hervorging, von 1658. Was ich aus dieser reinen Aufzählung der Daten schliessen will, ist dieses, dass er sechs Jahre nach der „Nachtwache" die „Jünger zu Emmaus" und den „Barmherzigen Samariter" signierte; oder, wenn er nach einem solchen Erfolge, in vollem Ruhme — und welch geräuschvoller Ruhm war es! —, beklatscht von den einen, angefochten von den anderen, so ruhig bis zur Demut bleibt, wenn er sich so beherrscht, dass er von soviel Unruhe zu soviel Weisheit zurückkehren kann, so liegt der Grund darin, dass neben dem Neuerer, der sucht, neben dem Maler, der seine Mittel zu vervollkommnen bestrebt ist, der Denker steht, der sein Werk verfolgt, wie er nur kann und wie er es fühlt, fast immer mit der hellseherischen Kraft, welche den Geistern eigen ist, die von der Intuition erleuchtet werden.

XV.

Die „Staalmeesters“ lehren uns den endgültigen Rembrandt kennen. Sie entstanden 1664; er hatte nur noch acht Jahre zu leben. Während dieser letzten, traurigen, schwierigen, so einsamen, immer arbeitsreichen Jahre sollte seine Technik schwerfällig werden; sein ganzes Wesen aber sollte sich nicht mehr ändern. Hatte sie sich denn so sehr verändert? Nimmt man Rembrandt von 1632 bis zu den „Staalmeesters“, von seinem Ausgangspunkte bis zu seinem Endziele, welches sind dann die Veränderungen, die in diesem hartnäckigen Geiste vorgegangen sind, der so wenig mit anderen gemein hatte? Seine Art ist schneller geworden, der Pinsel breiter, der Farbenauftrag schwerer und kräftiger, der Tuff widerstandsfähiger. Die Gründlichkeit des ersten Entwurfes ist um so grösser, als die Hand mit grösserer Leidenschaft auf der Oberfläche arbeiten soll. Es ist das, was man eine „gebieterische“ Behandlung einer Leinwand nennt, weil in der Tat solche Elemente schwer zu handhaben sind, da man oft, anstatt sie nach seinem Belieben zu beherrschen, ihr Sklave ist, und da langerprobte, glückliche Erfahrungen nötig sind, um ohne allzu grosses Wagnis derartige Ausdrucksmittel in Anwendung zu bringen.

Rembrandt war gradweise oder vielmehr ruckweise zu diesem Grade der Sicherheit gelangt, mit plötzlichen Impulsionen, die dann aber wieder zurückfluteten. Zuweilen waren, wie ich schon sagte, sehr besonnene Bilder auf unbesonnene gefolgt; aber am Ende dieses dreissigjährigen Weges war er in allen Punkten beständig geworden, und die „Staalmeesters“ können als das Ergebnis dieser erworbenen Kenntnisse gelten oder, besser ausgedrückt, als das glänzende Resultat seiner Selbstsicherheit.

REMBRANDT, DIE SYNDICI DER TUCHHALLE ZU AMSTERDAM (STAAL-MEESTERS)

Es sind Porträts, die in einem Rahmen vereinigt sind, nicht die besten, aber doch vergleichbar den besten, die er in diesen letzten Jahren gemacht hat. Wohlverstanden erinnern sie in nichts an das des Martin Daey. Sie haben nicht mehr die Frische im Ausdruck und die Klarheit der Farbe des Six. Sie sind in der dunklen, fahlen und kräftigen Farbe des „Jungen Mannes" im Louvre konzipiert, — und viel besser als der „Heilige Matthäus", der aus demselben Jahre stammt und in dem sich sein Alter schon verrät. Die Anzüge und die Filzhüte sind schwarz, aber durch das Schwarz hindurch fühlt man ein tiefes Rot; das Leinenzeug ist weiss, aber stark mit nussbraun lasiert; die ausserordentlich lebhaften Gesichter sind durch schöne, leuchtende und geradeblickende Augen beseelt, welche den Beschauer nicht direkt ansehen, deren Blick uns aber verfolgt, uns befragt, uns zuhört. Sie sind individuell und ähnlich. Das sind wirklich Bürger, Kaufleute, aber Standespersonen, die um eine Tafel mit roter Decke vereinigt sind, ihr offenes Register in der Hand halten und mitten in der Beratung überrascht wurden. Sie sind beschäftigt, ohne zu handeln; sie reden, ohne die Lippen zu bewegen. Kein einziger ist posiert, alle leben sie. Das Schwarz ist fest aufgetragen oder gewischt. Eine warme, an Valeurs überreiche Atmosphäre umhüllt all das mit reichen und schweren Halbschatten. Ungewöhnlich schön ist es, wie das Leinenzeug, die Gesichter, die Hände hervortreten, und die ausserordentliche Lebhaftigkeit des Lichtes ist so fein beobachtet, als ob die Natur selbst Qualität und Mass dafür angegeben hätte. Man könnte beinahe von diesem Bilde sagen, dass es eins seiner gebändigtsten und massvollsten ist, so genau ist alles im Gleichgewichte, wenn man nicht durch all diese überaus kaltblütige Reife hindurch Nerven, Ungeduld und inneres

Feuer fühlte. Es ist wundervoll. Man nehme einige seiner guten, in demselben Geiste konzipierten Porträts (und sie sind zahlreich), und man hat eine Vorstellung davon, was eine geistvoll angeordnete Zusammenstellung von vier oder fünf erstklassigen Porträts bedeuten kann. Die Gesamtwirkung ist grandios, das Werk ist entscheidend. Man kann nicht sagen, es offenbare einen stärkern oder auch nur kühnern Rembrandt; aber es bezeugt, dass dieser suchende Künstler dasselbe Problem oftmals hin und her gewandt und dass er endlich die Lösung gefunden hat.

Übrigens ist das Bild zu berühmt und mit Recht zu hoch geschätzt, als dass ich mich dabei aufzuhalten brauche. Was ich darzulegen bemüht bin, ist dieses: es ist zugleich sehr real und sehr imaginär, kopiert und konzipiert, weise ausgeführt und prachtvoll gemalt. Alle Bestrebungen Rembrandts haben also Früchte getragen; nicht eine seiner Bemühungen ist vergeblich gewesen. Was wollte er denn eigentlich erreichen? Er strebte danach, die lebendige Natur ungefähr ebenso zu behandeln, wie er die Gebilde seiner Phantasie behandelte, Ideal und Wirklichkeit zu vereinigen. Durch einige Paradoxen hindurch gelangte er zum Ziele. So verknüpft er also alle Glieder seiner schönen Entwicklung. Die beiden Naturen, die sich lange in die Kraft seines Geistes geteilt hatten, reichen sich die Hände in dieser Stunde völligen Gelingens. Er schliesst sein Leben ab durch ein Verstehen seiner selbst und durch ein Meisterwerk. War er dazu geschaffen, um den Frieden des Geistes kennen zu lernen? Jedenfalls konnte er glauben, dass dieser Tag gekommen sei, als er die „Staalmeesters“ signierte.

Ein letztes Wort noch, um mit der „Nachtwache“ zu Ende zu kommen.

Ich habe schon gesagt, dass mir der Vorwurf hier zu real erschien, um soviel Magie zulassen zu dürfen, und dass folglich die Phantasie, welche das Gemälde in Unordnung brachte, mir nicht am Platze zu sein schien, — dass sich also das Bild, wenn man es als Darstellung eines realen Vorganges betrachtet, schlecht erklären liesse und dass ihm, als Kunstwerk betrachtet, die Hilfsmittel des Idealen fehlen, die das natürliche Element bilden, in welchem sich Rembrandt mit all seinen Vorzügen behaupten kann. Ich habe ausserdem gesagt, dass sich schon in diesem Bilde eine unbestreitbare Qualität offenbart: die Kunst, in einem ausgedehnten Rahmen und in einem so breit entwickelten Vorgang eine neue malerische Art und Weise einzuführen; eine Umbildung der Dinge, eine Kraft des Helldunkels, dessen Geheimnisse weder einer vor, noch einer nach ihm so tief erkannt hatte. Ich habe die Behauptung gewagt, dass dieses Bild keineswegs beweist, dass Rembrandt ein grosser Zeichner war in dem Sinne, wie man gewöhnlich die Zeichnung versteht, dass es all die Unterschiede bestätigt, die ihn von den grossen und echten Koloristen trennen; wie weit er von ihnen entfernt ist, habe ich nicht gesagt, weil es zwischen Rembrandt und den grossen Männern der Palette nur Unähnlichkeiten, aber keine Gradunterschiede gibt. Schliesslich habe ich zu erläutern versucht, warum er besonders in diesem Werke ebensowenig das ist, was man einen guten Techniker nennt, und ich habe mich der Bilder im Louvre bedient und seiner Porträts der Familie Six, um darzulegen, dass seine Technik wunderbar ist, wenn er sich herbeilässt, die Natur so zu sehen, wie sie ist, und dass er ein Techniker ohnegleichen ist, wenn er ein Gefühl ausdrückt, mag dieses Gefühl auch noch so unausdrückbar erscheinen.

Habe ich nicht damit ungefähr die Umrisse und die

Grenzen dieses grossen Geistes vorgezeichnet? Und ist es nun nicht leicht, die Schlussfolgerung zu ziehen?

Die „Nachtwache" ist ein vermittelndes Bild in seinem Leben, das es ungefähr in der Mitte teilt, eine Mitte im Gebiete seiner Fähigkeiten. Es enthüllt und offenbart alles, was man von einem so schmiegsamen Genie erwarten kann. Aber es umspannt es nicht ganz, es bezeichnet in keiner Weise seine Vollkommenheit; doch es lässt ahnen, dass er in verschiedenen Arten vollkommen sein kann. Die Köpfe im Hintergrunde, ein oder zwei Gesichter im Vordergrunde zeugen davon, welch ein Porträtist er sein muss und zeigen, worin seine neue Manier besteht, die Ähnlichkeit durch das abstrakte Leben, durch das Leben selbst zu erreichen. Ein für allemal hat der Meister dem Helldunkel, jenem Elemente, das bis dahin mit so vielen anderen vermengt worden war, einen deutlichen Ausdruck verliehen, Er hatte bewiesen, dass es an sich existiert, unabhängig von der äussern Form und vom Kolorit, und dass es durch seine Kraft, durch die mannigfaltigste Anwendung, durch die Macht seiner Wirkungen, durch die Zahl, die Tiefe und die Feinheit seiner Ideen, die es zum Ausdruck bringt, das Prinzip einer neuen Kunst werden konnte. Er hatte bewiesen, dass man auch ohne Farbe, allein durch die Wirkung des Lichtes im Schatten, ungeahnte Möglichkeiten erzielen kann. Er hatte dadurch, ausdrücklicher als alle anderen, das Gesetz der „Valeurs" formuliert und unserer modernen Kunst unberechenbare Dienste geleistet. Seine Phantasie hatte sich verirrt in diesem durch seinen Vorwurf erdverwachsenen Werke. Und doch ist das „Kleine Mädchen mit dem Hahne" da, sei es nun gut oder schlecht am Platze, um zu bezeugen, dass dieser grosse Porträtist vor allem ein Visionär, dass dieser ganz ungewöhnliche Kolorist besonders ein Maler des Lichtes,

dass seine seltsame Atmosphäre die Luft ist, die seinen Konzeptionen angemessen ist, und dass es ausserhalb der Natur, oder vielmehr in den Tiefen der Natur, Dinge gibt, welche dieser Perlenfischer allein entdeckt hat.

Ein grosses Streben und interessante Beweise davon —, das ist, meiner Ansicht nach, der positivste Wert des Bildes. Es ist nur deshalb unzusammenhängend, weil es soviel verschiedene Gesichtspunkte aufweist. Es ist nur deshalb dunkel, weil der Vorwurf selbst ungewiss und die Konzeption unklar ist. Es ist nur darum heftig, weil der Geist des Malers alles umspannen wollte, und übertrieben, weil die ausführende Hand weniger entschlossen, als kühn war. Man sucht Geheimnisse darin, die nicht vorhanden sind. Das einzige Geheimnis, das ich darin zu entdecken vermag, ist der ewige und versteckte Kampf zwischen der Wirklichkeit, so, wie sie sich uns aufdrängt, und der Wahrheit, so, wie sie ein phantasieerfülltes Gehirn auffasst. Seine historische Bedeutung liegt in der Grösse der Arbeit und in den bedeutungsvollen Bestrebungen, von denen es ganz erfüllt ist, seine Berühmtheit beruht in seiner Fremdartigkeit; sein sicherster Ruhm endlich erwächst ihm nicht aus dem, was es ist, sondern, wie ich bereits sagte, aus dem, was es bestätigt und ankündigt.

Ein Meisterwerk ist niemals ein fehlerloses Werk gewesen, das weiss ich; aber gewöhnlich zeigt es wenigstens die Formel und die vollständige Darlegung der Fähigkeiten eines Meisters. Sollte in dieser Beziehung das Gemälde von Amsterdam ein Meisterwerk sein? Ich glaube es nicht. Könnte man, nach diesem einzigen Bilde, eine völlig gerechte Studie über dieses alles umspannende Genie schreiben? Würde man sein Mass erhalten? Was würde geschehen, wenn die „Nachtwache" verschwinden würde? Welche Leere, welche Lücke

würde damit entstehen? Und was würde geschehen, wenn gleichermassen dies oder jenes seiner ausgewählten Porträts verschwinden würde? Welcher Verlust würde Rembrandts Ruhm am meisten oder am wenigsten schädigen und der Nachwelt den grössten Schmerz bereiten? Und kennt man schliesslich Rembrandt vollkommen, wenn man ihn in Paris, in London und Dresden gesehen hat? Und würde man ihn vollständig kennen, wenn man ihn nur in seinem Bilde zu Amsterdam gesehen hat, das für sein Meisterwerk gilt?

Ich möchte glauben, dass es um die „Nachtwache" so, wie um Tizians „Himmelfahrt" bestellt ist, ein wesentliches und sehr bedeutsames Werk, das aber keineswegs eins seiner besten Gemälde ist. Ich glaube auch, ohne dass ich den Wert ihrer Werke irgendwie gleichschätzen möchte, dass Veronese unbekannt bleiben würde, wenn er nur durch den „Raub der Europa" repräsentiert würde, eins seiner berühmtesten und dennoch zwitterhaftesten Werke, ein Werk, das, weit davon entfernt, einen Schritt vorwärts zu bedeuten, eher den Verfall des Mannes und den Abstieg einer ganzen Schule ankündigt.

Die „Nachtwache" ist also, wie man sieht, nicht das einzige Missverständnis, das wir in der Kunstgeschichte kennen.

XVI.

Rembrandts Leben ist, wie seine Malerei, voll von Halbschatten und dunklen Winkeln. Ebenso wie sich Rubens zeigt, so wie er war, im vollen Lichte seiner Werke, seines öffentlichen und seines privaten Lebens, lauter, leuchtend, geistsprühend, frohgelaunt, voll stolzen Zaubers und voll Grösse, ebenso entschwindet Rembrandt den Blicken und scheint immer etwas zu verbergen, entweder seine Malerei oder sein Leben. Kein Palast mit hochherrschaftlichem Glanze, keine Dienerschaft, keine italienische Bildergalerie. Eine mittelmässige Einrichtung, das schwärzliche Haus eines kleinen Kaufmanns; drinnen das Durcheinander, wie bei einem Sammler, einem Antiquar, einem Liebhaber von Stichen und Seltenheiten. Keine öffentliche Angelegenheit, die ihn aus seinem Atelier hinaustreibt, die ihn an der Politik seiner Zeit mitwirken lässt, keine bedeutenden Gunstbezeugungen, die ihn jemals an irgendeinen Fürsten gebunden hätten. Keine offiziellen Ehrungen, weder Orden, noch Titel, noch Ordensbänder; nichts, was ihn von nah oder fern mit solchen Dingen und Persönlichkeiten verbindet, die ihn vor der Vergessenheit gerettet hätten; denn die Geschichte hätte, wenn sie sich mit ihnen beschäftigte, nebenher auch von ihm gesprochen. Rembrandt gehörte dem dritten Stande an, und kaum dem dritten Stande, wie man sich in Frankreich um 1789 ausgedrückt hätte. Er gehörte jenem Haufen an, in welchem die Individuen in der Masse untergehen, wo platte Sitten herrschen und wo die Gewohnheiten kein erhebendes Charakteristikum an sich haben; und selbst in diesem Lande der sogenannten Klassengleichheit, selbst in diesem protestantischen, republikanischen Lande, das keine Adelsvorurteile kannte, hat die Eigenart seines

Genies nicht verhindern können, dass seine armselige soziale Stellung ihn unten in den dunklen Volksschichten zurückhielt und ihn darin ertränkte.

Sehr lange Zeit hat man nichts über ihn gewusst, als was Sandrart oder seine Schüler über ihn bezeugten, wenigstens die, welche etwas geschrieben haben, nämlich Hoogstraeten und Houbraken, und all das bezieht sich nur auf einige Atelieranekdoten, auf ungenaue Auskünfte, allzu leichtfertige Urteile und Klatschereien. Was man an seiner Persönlichkeit bemerkte, waren Absonderlichkeiten, Leidenschaften, einige Trivialitäten, Fehler und beinahe Laster. Man nannte ihn interessiert, gierig, selbst geizig, beinahe kaufmännisch gerissen; und anderseits nannte man ihn einen Verschwender und ungeordnet in seinen Ausgaben, wovon ja sein Ruin genügend Zeugnis ablege. Er hatte viele Schüler, steckte sie in abgeteilte Zimmer, wie in Zellen, wachte darüber, dass unter ihnen weder Berührung, noch Einfluss stattfand und bezog aus dieser peinlichen Unterweisung grosse Einkünfte. Man zitierte einige Fragmente mündlich erteilter Lehren, die von der Tradition gesammelt wurden und die nur Wahrheiten des einfachen gesunden Menschenverstandes sind, ohne irgendwelche Konsequenzen nach sich zu ziehen. Er hat Italien nicht gesehen und auch die Reise dorthin nie empfohlen, und das war für seine Schüler, die Lehrer der Ästhetik geworden waren, ein Schade und ein Anlass des Bedauerns, dass ihr Meister seinen gesunden Lehren und seinem originalen Talente diese notwendige Kultur nicht noch beigegeben hatte. Man wusste von ihm, dass er Geschmack für Absonderlichkeiten besass, eine Liebe für alte Kleider, für orientalischen Trödelkram, für Helme, Degen, asiatische Teppiche. Bevor man im einzelnen sein Künstlermobiliar und all die instruktiven und nützlichen Kuriositäten ge-

nauer kannte, mit denen er sein Haus vollgefüllt hatte, sah man nichts darin, als ein Durcheinander abenteuerlicher Dinge, die sich aus Naturgeschichte und altem Plunder, barbarischen Waffen, ausgestopften Tieren und getrockneten Kräutern zusammensetzten. All das roch nach Kampfer, nach Laboratorium, auch ein wenig nach Geheimwissenschaft und Kabbala, und diese Wunderlichkeiten, die mit seiner angeblichen Geldgier zusammenhingen, geben der nachdenklichen und grämlichen Gestalt dieses hartnäckigen Arbeiters das gewisse kompromittierende Etwas eines Goldsuchers.

Er hatte die Leidenschaft, sich vor einen Spiegel zu setzen und sich zu malen; nicht, wie Rubens es tat, in heroischen Bildern, in ritterlicher Ausstaffierung, als Kriegsmann und von Heldengestalten umgeben, sondern ganz allein, in kleinem Rahmen, Aug in Auge, für sich selbst und allein für den Preis eines vorüberstreifenden Lichtes oder eines ganz seltenen Halbschattens, der auf den runden Flächen seines starken, rotfleischigen Gesichtes spielte. Er streicht den Schnurrbart in die Höhe und lässt Licht in seinen gekräuselten Haaren spielen; er lächelt mit kräftigen und vollblütigen Lippen, und sein kleines, unter starken Stirnvorsprüngen verstecktes Auge schleudert einen seltsamen Blick, darin Feuer, Beständigkeit, Trotz und Genügsamkeit enthalten sind. Das ist kein Allerweltsauge. Das Gesicht hat feste Flächen; der Mund ist ausdrucksvoll, das Kinn eigenwillig. Zwischen den beiden Augenbrauen hat die Arbeit zwei vertikale Furchen gezogen, Anschwellungen und jene Falte, die durch die Gewohnheit eingegeben wird, die Stirn zu runzeln, wie sie allen scharfdenkenden Menschen eigen ist, welche die Empfindungen reflektieren, und danach streben, das Äussere zu verinnerlichen. Er schmückte und verkleidete sich übrigens wie ein

Schauspieler. Er entlieh seiner Kleiderkammer irgend etwas wie ein Kleid, eine Kopfbedeckung, einen Schmuck; er setzte sich einen Turban auf, eine Samtmütze, einen Filzhut, er zog einen Wams, einen Mantel, manchmal auch einen Kürass an; er häkelte ein Juwel am Hute fest, legte goldene, edelsteinverzierte Ketten um seinen Hals. Und wenn man nicht genügend in das Geheimnis seiner Bestrebungen eingedrungen war, fragte man sich wohl, ob all diese Gefälligkeiten des Malers für sein Modell nicht menschliche Schwächen waren, denen der Künstler sich fügsam zeigte. Später, in seinen reifen Jahren, in seinen schweren Tagen, sieht man ihn in ernsterer, bescheidenerer, wahrheitsgemässerer Haltung erscheinen: ohne Gold, ohne Samt, in dunklem Wams, mit einem Taschentuche als Kopfbinde, mit traurigem, runzeligem, kasteitem Gesicht, die Palette in den rauhen Händen. Diese Haltung des enttäuschten Mannes war eine neue Form, die er annahm, als er die Fünfzig überschritten hatte; aber sie musste nur die wahre Vorstellung, die man sich gern über ihn bilden wollte, noch weiter komplizieren.

All das bildete in der Tat kein sehr einträchtiges Ganzes, hielt sich nicht die Wage, stimmte schlecht mit dem Sinn seiner Werke überein, mit dem hohen Fluge seiner Konzeption, mit der ernsten Tiefe seiner allgemeinen Ziele. Die hervorragenden Eigenschaften in diesem schlecht erklärten Charakter, die offenkundigen Einzelheiten seiner fast unbekannten Gewohnheiten hoben sich ziemlich grell von dem Hintergrunde einer trüben, neutralen, ungewiss düstern und biographisch ziemlich konfusen Existenz ab. Seit damals hat sich über fast alle zweifelhaft gebliebene Stellen dieses dunklen Bildes Licht verbreitet. Rembrandts Geschichte ist in Holland geschrieben worden, und zwar vortrefflich, und selbst in Frank-

reich, nach dem Vorbilde der holländischen Schriftsteller. Dank den Arbeiten eines seiner glühendsten Verehrer, Vosmaert, wissen wir jetzt zwar noch nicht alles, was man über Rembrandt wissen muss, aber doch alles, was man wahrscheinlich jemals über ihn wissen wird, und das genügt, um ihm Liebe, Mitleid, Achtung und, wie ich glaube, volles Verständnis einzutragen.

Betrachtet man ihn äusserlich, so war er ein tüchtiger Mann, der sein Heim, sein häusliches Leben und seinen Herd liebte, ein Mann der Familie, der sich lieber verehelichte, als ein lockeres Leben führte, ein Monogame, der niemals das Zölibat, noch das Witwertum ertragen konnte, und den schlecht erklärte Umstände dazu führten, sich dreimal zu verheiraten; selbstverständlich ein Stubenhocker; wenig ökonomisch, denn er wusste nicht Rechnung zu führen; nicht geizig, denn er ruinierte sich; und wenn er wenig Geld für sein Wohlergehen ausgab, so verschwendete er es, wie es scheint, für seine Wissbegierde; ungesellig, vielleicht misstrauisch, einsam; alles in allem und in seiner bescheidenen Sphäre ein sonderbares Wesen. Er lebte nicht prächtig, aber er hatte eine Art versteckten Reichtums; Schätze, die in wertvollen Kunstgegenständen verborgen waren und ihm viel Freude verursachten, die er bei seinem völligen Zusammenbruche verlor und die unter seinen Augen, vor einer Herbergstüre, an einem wirklich unseligen Tage, zu erbärmlichen Preisen verkauft wurden. Das alles war nicht etwa Trödelkram; man hat das aus dem Inventar ersehen, das ehemals bei dem Verkaufe aufgenommen wurde und mit dem sich die Nachwelt lange beschäftigte, ohne es zu kennen. Es waren Marmorstatuen darunter, italienische und holländische Gemälde, eine grosse Anzahl eigener Werke, besonders Stiche, und zwar sehr seltene, die er gegen die seinen eintauschte oder

sehr teuer bezahlte. Er hing an all diesen schönen, eifrig gesammelten und erlesenen Dingen wie an Gefährten der Einsamkeit, wie an Zeugen seiner Arbeit, an Vertrauten seiner Gedanken, die seinen Geist befruchteten. Vielleicht sammelte er seine Schätze wie ein Dilettant, wie ein Gelehrter, wie einer, der in geistigen Genüssen sehr feinfühlig ist, und darin liegt vermutlich die ungewöhnliche Form eines Geizes, dessen tiefern Sinn man nicht verstanden hat. Was seine Schulden betrifft, die ihn zermalmt haben, so hatte er deren schon zu jener Zeit, wo er sich in einer Korrespondenz, die uns erhalten ist, als reich bezeichnete. Er war sehr stolz und unterschrieb Wechsel mit der Nachlässigkeit eines Mannes, der den Wert des Geldes nicht kennt und der weder sein Besitztum, noch seine Schulden sorgfältig zählt.

Er hatte eine reizende Frau, Saskia, die wie ein Sonnenstrahl in dieses ewige Helldunkel lächelte und die ihm, während einiger allzu kurzer Jahre, nicht gerade Eleganz und eigentlichen Zauber, aber doch so etwas wie einen lebhaftern Glanz verlieh. Was diesem dumpfen Interieur und dieser mürrischen, ganz in der Tiefe ruhenden Arbeit fehlte, das war die Expansion, ein wenig verliebte Jugendlichkeit, weibliche Anmut und Zärtlichkeit. Hat ihm nun Saskia das alles gebracht? Man sieht es nicht recht deutlich. Er soll in sie verliebt gewesen sein, er malte sie oft, putzte sie, wie er es mit sich selbst getan hatte, mit seltsamen oder kostbaren Verkleidungen heraus, umhüllte sie, wie sich selbst, mit irgendwelchem Gelegenheitsluxus, stellte sie als „Jüdin“ dar, als „Odaliske“, vielleicht auch als „Susanne“ und „Bathseba“, malte sie niemals, wie sie wirklich war und hinterliess von ihr kein bekleidetes oder nacktes Bild, das wirklich getreu wäre — so wenigstens ist man zu glauben geneigt. Das ist alles, was wir von seinen häuslichen, allzufrüh

erloschenen Freuden kennen. Saskia starb jung, im Jahre 1642, in demselben Jahre also, in welchem die „Nachtwache“ entstand. Nicht ein einziges Mal begegnet man in seinen Bildern den liebenswürdigen und lachenden Gestalten seiner Kinder, und er hatte doch deren mehrere aus seinen drei Ehen. Sein Sohn Titus starb einige Monate vor ihm. Die andern verschwanden in der Dunkelheit, die seine letzten Jahre umhüllt, und die nach seinem Tode noch andauert.

Man weiss, dass Rubens in seinem so hinreissenden und immer glücklichen Leben, nach seiner Rückkehr aus Italien, als er sich in seiner Heimat landfremd fühlte, dann nach dem Tode der Isabella Brandt, als er sich als Witwer und allein in seinem Hause sah, einen Augenblick grosser Schwäche und eine Art plötzlicher Ohnmacht gehabt hat. Man kann es an der Hand seiner Briefe beweisen. Bei Rembrandt wird man niemals wissen, was sein Herz gelitten hat. Saskia stirbt, seine Arbeit läuft weiter ohne einen Tag Aufenthalt, wie man an dem Datum seiner Bilder und noch genauer an seinen Radierungen feststellen kann. Sein Vermögen geht verloren, er wird vor die Schuldkammer geschleppt; alles was er liebte, wird davongetragen: da nimmt er seine Staffelei, richtet sich anderswo ein, und weder Zeitgenossen, noch Nachwelt haben einen Schrei oder eine Klage dieses seltsamen Geistes vernommen, den man doch für völlig niedergeschmettert halten musste. Seine Produktion wird weder schwächer, noch geringer. Die Gunst verlässt ihn zugleich mit seinem Vermögen, mit seinem Glück, mit seinem Wohlergehen: er antwortet auf die Ungerechtigkeiten des Schicksals, auf die Treulosigkeiten der öffentlichen Meinung mit dem Porträt des Six und den „Staalmeesters“; gar nicht zu reden von dem „Jungen Manne“ im Louvre und von soviel anderen Werken,

die unter seine bedächtigsten, überzeugendsten und kraftvollsten gerechnet werden müssen. In seinem Kummer, inmitten seines demütigenden Unglücks bewahrt er eine gewisse Gelassenheit, die völlig unerklärlich wäre, wenn man nicht wüsste, wessen eine Seele fähig ist an Spannkraft, an Gleichmut und an Schnelligkeit im Vergessen, wenn sie mit tiefen Gedanken beschäftigt ist.

Besass er viele Freunde? Man glaubt es nicht; sicherlich hatte er nicht alle diejenigen zu Freunden, die er verdiente: weder Vondel, der selbst ein Freund des Hauses Six war, noch Rubens, den er gut kannte, der im Jahre 1636 nach Holland kam und alle berühmten Maler dort besuchte, ausser ihn, und der ein Jahr vor der „Nachtwache" starb, ohne dass Rembrandts Name in seinen Briefen oder in seinen Sammlungen zu finden ist. Wurde er gefeiert, sehr umschwärmt, sehr beachtet? Auch das nicht. Wenn von ihm die Rede in „Apologien" ist, in Briefen, in kleinen Flugblättern und Gelegenheitsgedichten jener Zeit, so ist es nur gelegentlich der Fall, gleichsam aus dem Gefühle der Gerechtigkeit heraus, zufällig, ohne grosse Wärme. Die Literaten hatten andere Lieblinge, nach denen erst Rembrandt kam, er, der einzige Erlauchte. Bei den offiziellen Zeremonien, an den mancherlei prunkvollen Festtagen vergass man ihn, oder um mich anders auszudrücken, man sah ihn nirgends, weder im ersten Range, noch auf den Tribünen.

Trotz seines Genies, seines Ruhms, trotz der enthusiastischen Vorliebe für ihn, die am Anfange seiner Laufbahn die Maler zu ihm hintrieb, war die sogenannte grosse Welt, selbst in Amsterdam, eine Gesellschaftsklasse, deren Türen ihm vielleicht offenstanden, in welcher er aber niemals heimisch war. Seine Porträts empfahlen ihn ebensowenig, wie seine Persönlichkeit. Obwohl er herrliche Porträts und nach den angesehensten Persön-

lichkeiten gemalt hat, so gehörten sie eben nicht zu jenen gefälligen, natürlichen, einleuchtenden Werken, die ihn in gewisse Kreise einzuführen vermochten, die dort gewürdigt werden und seine Aufnahme bewirken konnten. Ich erwähnte schon, dass der Hauptmann Koch, der in der „Nachtwache" dargestellt ist, sich später an van Helst schadlos gehalten hat; was Six anlangt, der im Vergleich zu Rembrandt ein junger Mann war, und der sich, wie ich beharrlich glaube, nur widerstrebend malen liess, so ging Rembrandt, wenn er sich zu dieser offiziellen Persönlichkeit begab, eher zum Bürgermeister und Mäzen, als zum Freunde. Gewöhnlich und am liebsten gab er sich mit kleinen Leuten ab, mit Ladenbesitzern und bescheidenen Bürgern. Man hat sogar, wie man sagte, diesen sehr niedern, aber nicht entwürdigenden Verkehr allzusehr herabgesetzt. Noch um ein weniges, und man hätte ihm liederliche Sitten vorgeworfen, ihm, der niemals die Kneipen besuchte, was damals eine Seltenheit war; weil man, nachdem zehn Jahre seines Witwerstandes verflossen waren, zu bemerken glaubte, dass dieser Einsiedler verdächtige Beziehungen zu seiner Dienerin unterhielt. Deshalb wurde die Dienerin verlästert und Rembrandt stark verschrien. Zu jener Zeit übrigens wandte sich alles zum schlechten, Vermögen und Ehre, und als er die „Breestraat" verlässt, ohne Lager, ohne einen Pfennig, aber in Ordnung mit seinen Gläubigern, da vermögen ihn weder Talent, noch erworbener Ruhm mehr oben zu erhalten. Man verliert seine Spur, vergisst ihn, und seine Person verschwindet in dem dürftigen, dunklen, kleinlichen Leben, aus dem er in Wahrheit niemals herausgekommen war.

Alles in allem war er, wie man sieht, ein abseitiger Mensch, ein Träumer, vielleicht ein Schweiger, obgleich sein Gesicht das Gegenteil sagt; vielleicht ein eckiger

und rauher Charakter, schroff, unduldsam, der nur geringen Widerspruch duldete, der noch weniger zu überzeugen war, im Grunde schmiegsam, starr in seinen Formen, sicherlich ein Original. Wenn er zuerst berühmt, verzärtelt und gepriesen war, zum Ärger der Neider, der Kurzsichtigen, der Pedanten und Toren, so hat man sich später, als er es nicht mehr war, tüchtig an ihm gerächt.

Was seine Technik betrifft, so malte, entwarf und radierte er wie kein anderer. Seine Werke waren, sogar in ihrem Verfahren, die reinen Rätsel. Man bewunderte ihn nicht ohne einige Unruhe; man folgte ihm, ohne ihn völlig zu begreifen. Gerade in seiner Arbeit glich er einem Alchimisten. Sieht man ihn an seiner Staffelei, mit einer sicherlich dick bestrichenen Palette, von der so viel schwere Materie herrührte, von der so viel zarte Farben ausgingen, oder über seine Kupferplatten gebeugt, wie er, gegen alle Regeln, den Grabstichel führt — so könnte man an seinem Grabstichel oder an seinem Pinsel Geheimnisse suchen, die viel weiter herkamen. Seine Art war so neu, dass sie die starken Geister irreführte und die einfachen Geister in Feuer setzte. Alles, was unter den Schülern jung, unternehmungslustig, widerspenstig und leichtsinnig war, lief zu ihm hin. Seine eigentlichen Schüler waren mittelmässig, sein Anhang jämmerlich. Überraschend ist es, dass bei seiner Lehrmethode, die, wie ich bereits sagte, in einzelnen Zellen vor sich ging, nicht ein einziger eine wirkliche Selbstständigkeit bewahrte. Sie ahmten ihn nach, wie niemals ein Meister von unterwürfigen Kopisten nachgeahmt wurde, und wohlverstanden übernahmen sie nur das Schlechteste seiner Technik.

War er gelehrt, gebildet? Hat er nur ein wenig Lektüre getrieben? Weil er das Geschick für Inszenierung hatte, weil er die Historie, die Mythologie, die christlichen

Dogmen behandelt hat, sagt man: ja. Man sagt: nein, weil man bei der Erforschung seines Hausrats unzählige Stiche, aber fast keine Bücher entdeckte. War er schliesslich ein Philosoph, wenn man das Wort recht versteht? Was hat er aus der Zeit der Reformation für Anregung geschöpft? Hat er, wie man es sich heutzutage ausgelegt hat, für sein Teil als Künstler dazu beigetragen, die Dogmen zu zerstören und die rein menschlichen Seiten des Evangeliums zu enthüllen? Sollte er absichtlich ein Wort in politischen, religiösen, sozialen Fragen ausgesprochen haben, die so lange sein Land in Verwirrung gebracht hatten und die glücklicherweise endlich gelöst waren? Er malte Bettler, Enterbte, Spitzbuben viel häufiger, als Reiche; Juden häufiger, als Christen; folgt daraus, dass er für die niederen Klassen etwas anderes als rein malerische Vorliebe empfand? All das ist mehr als Vermutung, und ich sehe keine Notwendigkeit, noch tiefer in ein schon so tiefes Werk einzudringen und so vielen Hypothesen noch eine neue hinzuzufügen.

Tatsache bleibt, dass es schwierig ist, ihn aus der geistigen und moralischen Bewegung seines Landes und seiner Zeit zu isolieren, und dass er im 17. Jahrhundert in Holland die Heimatluft geatmet hat, darin er gelebt. Wäre er früher gekommen, so wäre er unerklärlich; wäre er in einem beliebigen andern Lande geboren, so würde ihn jene Rolle des Kometen, die man ihm ausserhalb der Achsen der modernen Kunst zuschreibt, noch befremdlicher erscheinen lassen; wäre er später gekommen, so hätte er nicht mehr jenes gewaltige Verdienst, eine Vergangenheit abzuschliessen und eine der grossen Türen in die Zukunft zu öffnen. In jeder Beziehung hat er die Menge irregeführt. Als Mensch fehlt es ihm an jenem Äussern, woraus man geschlossen hat, er wäre grob. Als Mann der Bildung hat er mehr als ein System in

Unordnung gebracht, woraus man geschlossen hat, dass es ihm an Bildung fehle. Als Mann des Geschmacks hat er gegen alle gebräuchlichen Gesetze gesündigt, woraus man geschlossen hat, dass es ihm an Geschmack fehle. Als schönheitsdurstiger Künstler hat er von den Dingen der Erde einige sehr hässliche Vorstellungen gegeben. Man hat nicht bemerkt, dass sein Auge nach anderer Richtung blickte. Kurz, so stark man ihn auch gepriesen, so böswillig man ihn verunglimpft, so ungerecht man ihn beurteilt hat, im guten wie im bösen und im Gegensatz zu seiner Natur, so hat doch niemand eine bestimmte Ahnung von seiner wahren Grösse gehabt.

Man beachte, dass er der am wenigsten holländische der holländischen Maler ist, und dass er, wenn er auch ein Kind seiner Zeit war, es doch niemals völlig gewesen ist. Was seine Mitbürger beobachtet haben, das sieht er nicht; was sie beiseite schieben, das nimmt er auf. Man gibt der Fabel den Abschied, und er greift darauf zurück; ebenso der Bibel: er illustriert sie; den Evangelien: er findet Behagen daran. Er umhüllt sie mit seiner eigenen Atmosphäre, aber er verleiht ihnen einen einzigen, neuen, allgemeinverständlichen Sinn. Er träumt von dem „Heiligen Simeon", von „Jakob" und „Laban", vom „Verlorenen Sohne", von „Tobias" und den „Aposteln", von der „Heiligen Familie", vom „König David", von „Golgatha", vom „Barmherzigen Samariter", vom „Lazarus", von den „Evangelisten". Er wendet sich Jerusalem und „Emmaus" zu, und immer fühlt man, wie sehr ihn die Synagoge anlockt. Diese heiligen Geschichten lässt er an namenlosen Orten, in ziemlich sinnwidrigen Kostümen vor sich gehen. Er konzipiert, er formuliert sie mit ebensowenig Sorge um die Tradition, als Rücksicht auf die lokale Wahrheit. Und so mächtig ist dennoch seine schöpferische Kraft, dass dieser so eigenartige, so persön-

liche Geist den von ihm behandelten Gegenständen einen allgemeinen Ausdruck, einen intimen und typischen Sinn verleiht, den die grossen epischen Denker und Zeichner nicht gerade häufig erreichen.

Ich habe irgendwo in dieser Studie gesagt, dass sein Prinzip darin bestand, aus den Dingen nur ein Element unter vielen zu wählen oder vielmehr von allen andern abzusehen, um nur ein einziges nachdrücklich zu erfassen. Er hat somit in allen seinen Werken das Werk eines Analytikers, eines Destillierers, oder, um mich gewählter auszudrücken, mehr das eines Metaphysikers, als eines Poeten geschaffen. Niemals hat ihn die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit ergriffen. Betrachtet man die Art, wie er die Körper behandelt, so könnte man an dem Interesse zweifeln, das er ihrer Aussenform entgegenbrachte. Er liebte die Frauen und sah sie doch nur formlos; er liebte die Gewebe und ahmte sie doch nicht nach; aber zum Ersatz dafür, wenn es ihm auch an Anmut, Schönheit, Reinheit der Linien und Zartheit in der Behandlung des Fleisches fehlte, malte er den nackten Körper in seiner Geschmeidigkeit, Rundung und Elastizität, mit einer Liebe für die Substanz, und einem Sinn für das lebendige Wesen, dass sie alle Techniker in Entzücken versetzen. Er zergliederte und löste alles auf, Farbe ebenso wie Licht, so dass er dadurch, dass er von den Erscheinungen alles Vielfältige absonderte und alles Zerstreute kondensierte, dazu gelangte, ohne Kontur zu zeichnen, ein Porträt beinahe ohne sichtbare Züge zu malen, ohne Farbe zu kolorieren und das Licht der Sonnenwelt in einem einzigen Strahle zu konzentrieren. Es ist unmöglich, in einer plastischen Kunst die Wissbegierde nach dem Ansich der Dinge weiter zu treiben. An Stelle der physischen Schönheit setzt er den geistigen Ausdruck — an Stelle der Nachahmung der Dinge ihre beinahe völlige Meta-

morphose — an Stelle der genauen Prüfung die Spekulationen des Psychologen — an Stelle der klaren, geschickten und naiven Beobachtung die Gedanken eines Visionärs und so unverfälschte Erscheinungen, dass er selbst von ihnen berückt wird. Durch diese Fähigkeit des doppelten Gesichts, dank dieser Intuition des Somnambulen sieht er im Übernatürlichen viel weiter, als sonst einer. Das Leben, das er im Traume wahrnimmt, hat einen gewissen Akzent von der andern Welt, der das wirkliche Leben beinahe kalt und blass erscheinen lässt. Man betrachte im Louvre sein „Frauenporträt" neben der „Maitresse" des Tizian. Man vergleiche die beiden Wesen, man befrage die beiden Bilder recht genau, und man wird die Verschiedenheit dieser beiden Geister begreifen. Sein Ideal, das er wie im Traume mit geschlossenen Augen verfolgt, ist das Licht: der Schein, der um die Gegenstände webt, die Phosphoreszenz auf einem schwarzen Grunde. Es ist flüchtig, ungewiss, aus unmerklichen Linien gebildet, welche schon verschwinden, bevor man sie fest ins Auge fasst, vergänglich und blendend. Die Vision zu bannen, sie auf der Leinwand festzuhalten, ihr Form und Relief zu verleihen, ihr zartes Gewebe nicht zu zerreissen, ihr Glanz zu geben und als Resultat eine solide, männliche und substantielle Malerei zu erzielen, so wirklich, wie keine andere, die neben Rubens, Tizian, Veronese, Giorgione und van Dyck standhalten kann, — das war es, was Rembrandt erstrebte. Das allgemeine Urteil bestätigt es.

Noch ein letztes Wort. Wenn wir so verfahren, wie er verfuhr, wenn wir von diesem so reichen Werke und von diesem so vielseitigen Genie nur das anführen, was ihn in seinem tiefsten Wesen repräsentiert, wenn wir das alles auf seine ursprünglichen Elemente zurückführen, wenn wir seine Palette, seine Pinsel, seine Ölfarben, seine

Lasur, seine Grundlage, den ganzen Mechanismus des Malers absondern, so würden wir endlich dahin gelangen, die wichtigsten Eigenschaften des Künstlers in seinen Stichen zu erfassen. Der ganze Rembrandt liegt in seinen Radierungen beschlossen. Geist, Neigung, Einbildungskraft, Träumerei, gesunder Menschenverstand, Phantastereien, Schwierigkeiten in der Wiedergabe des Unmöglichen, Realitäten im Nichts, — zwanzig seiner Radierungen offenbaren ihn schon, lassen den ganzen Maler ahnen oder erklären ihn vielmehr. Dieselbe Technik, die gleichen Bestrebungen, die gleiche Nachlässigkeit, die gleiche Hartnäckigkeit, die gleiche Seltsamkeit in der Ausführung, dieselbe Verzweiflung und dasselbe plötzlich Gelingen im Ausdruck. Wenn ich sie gut einander gegenüberstelle, so sehe ich keinen Unterschied zwischen dem „Tobias" im Louvre und einer seiner radierten Platten. Es gibt niemanden, der ihn nicht als Radierer über alle Radierer stellt. Ohne ebenso weit zu gehen, wenn es sich um seine Malerei handelt, wäre es doch gut, häufiger an das „Hundertguldenblatt" zu denken, wenn man ihn nicht sofort in seinen Bildern verstehen kann. Man würde sehen, dass alle Schlacken dieser Kunst, die so schwer zu läutern ist, wie kaum eine andere der Welt, in nichts die unvergleichlich schöne Flamme zu entstellen vermögen, die im Innern brennt, und ich glaube, dass man schliesslich all die Namen, die man Rembrandt verliehen hat, ändern würde, um ihm die entgegengesetzten zu geben.

In Wahrheit war es ein Geist, dem ein nächtig leuchtendes Auge zu Gebote stand und eine nicht sehr gewandte, aber geschickte Hand. Die mühsame Arbeit entsprang einem behenden und zarten Geiste. Dieser standeslose Mann, dieser Spürjäger, dieser Kostümier, dieser Mann, der sich auf den unzusammenhängendsten

Gebieten gebildet hatte, dieser Mann der Niederungen, der doch so hohen Fluges fähig war; diese Nachtfalternatur, die zu allem Glänzenden hinflattert, diese Seele, die so feinfühlig ist für gewisse Formen des Lebens und so gleichgültig gegen viele andere; dieses Ungestüm ohne Zärtlichkeit, dieser Liebhaber ohne sichtbare Flamme, diese Natur der Kontraste, der Widersprüche, der Zwiespältigkeiten, erregt und selten beredt, liebend und wenig liebenswürdig; dieser so hochbegabte Vernachlässigte, dieser angebliche Materialist, dieser „triviale", dieser „hässliche", — er war ein reiner „Spiritualist" oder mit einem Worte: ein „Ideologe"; ich meine einen Geist, dessen Gebiet die Idee ist und der in der Sprache der Ideen redet. Hier liegt der Schlüssel des Geheimnisses.

Nimmt man ihn so, dann erklärt sich der ganze Rembrandt: sein Leben, sein Werk, seine Neigungen, seine Konzeptionen, seine Poetik, seine Methode, sein Verfahren, bis zur Patina seiner Malerei, die doch nur eine kühne und erwählte Spiritualisation der materiellen Elemente seines Handwerks ist.

BELGIEN

Brügge

Ich kehre über Gent und Brügge zurück. Eigentlich hätte ich logischerweise von hier ausgehen müssen, wenn ich beabsichtigt hätte, eine theoretisch begründete Geschichte der niederländischen Malerschulen zu schreiben; aber die chronologische Reihenfolge ist unwichtig in diesen Skizzen, die, wie man bemerkt haben wird, weder Plan noch Methode aufweisen. Ich fahre den Fluss hinauf, statt hinunter. Ich bin seinem Lauf ziemlich regellos gefolgt und habe manches unberücksichtigt gelassen und vieles vergessen. Ich habe ihn sogar ziemlich weit vor seiner Mündung verlassen und habe noch nicht gezeigt, wie er sich am Schlusse gestaltet, denn von einem gewissen Punkte ab endigt er in Bedeutungslosigkeiten und verliert sich. Jetzt aber denke ich gern daran, dass ich mich an seiner Quelle befinde und dass ich jene erste Woge kristallreiner Inspiration hervorquellen sehe, von welcher die grosse Bewegung der nordischen Kunst ihren Ausgang genommen hat.

Andere Länder, andere Zeiten, andere Ideen. Ich verlasse Amsterdam und das Holland des 17. Jahrhunderts. Ich verlasse die holländische Schule nach ihrer höchsten Blüte: nehmen wir an, es wäre ums Jahr 1670, zwei Jahre vor der Ermordung der Brüder de Witt und der erblichen Statthalterschaft des künftigen Königs von England, Wilhelms III. Was bleibt zu jener Zeit von all den herrlichen Malern übrig, die wir in den drei ersten Jahren des Jahrhunderts aufblühen sahen? Die Grossen sind gestorben oder werden sterben vor Rembrandt oder kurz nach ihm. Die übrigbleiben sind Greise am Ende ihrer Laufbahn. Im Jahre 1683 ist, ausser van der Heyden und van der Neer, die noch allein die erloschene Schule verkörpern, keiner mehr am Leben. Es ist die

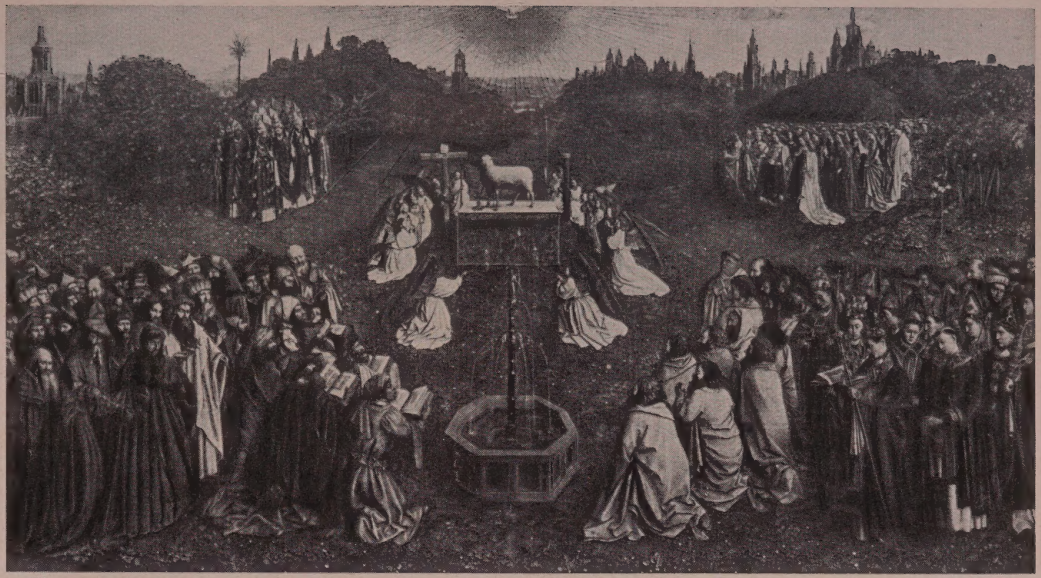
Zeit, wo die Tempesta, die Mignon, die Netscher, die Lairesse und die van der Werf an der Herrschaft sind. Alles ist zu Ende. Ich fahre durch Antwerpen. Ich sehe Rubens wieder, unerschütterlich und reich, wie einen grossen Geist, der Gutes und Schlechtes, Fortschritt und Niedergang in sich beschliesst und der mit seinem eigenen Leben zwei Epochen begrenzt, die vorangehende und seine eigene. Nach ihm sehe ich, wie bei Rembrandt, alle diejenigen kommen, die ihn falsch verstehen. die nicht die Kraft haben, ihm zu folgen und die ihn kompromittieren. Rubens hilft mir, vom 17. Jahrhundert ins 16. zurückzugehen. Das ist nicht mehr die Zeit Ludwigs XIII., Heinrichs IV., der Infantin Isabella oder des Erzherzogs Albert; selbst nicht mehr die des Herzogs von Parma, des Herzogs von Alba, Philipps II. oder Karls V.

Wir gehen noch weiter zurück in Politik, Sitten und Malerei. Karl V. ist noch nicht geboren und auch sein Vater nicht. Seine Grossmutter, Maria von Burgund, ist ein junges Mädchen von zwanzig Jahren, und sein Urahne, Karl der Kühne, ist soeben in Nancy gestorben, als zu Brügge, mit einer Reihe unvergleichlicher Meisterwerke, jene erstaunliche Periode zu Ende geht, die zwischen den Anfängen der van Eyck und dem Verschwinden von Memling, oder wenigstens seiner mutmasslichen Abreise nach Flandern, liegt. Wie ich hier zwischen den beiden Städten Gent und Brügge stehe, zwischen den zwei Namen, welche diese Städte durch die Neuheit ihrer Bestrebungen und die friedliche Kraft ihres Genies so überaus berühmt gemacht haben, so befinde ich mich zwischen der modernen Welt und dem Mittelalter; und reiche Erinnerungen kommen mir an den kleinen Hof von Frankreich und den grossen Hof von Burgund, an Ludwig XI., der ein Frankreich heraufführen will, an Karl

den Kühnen, der davon träumt, es zu unterjochen, an Commines, den diplomatischen Historiker, der von einem Hause zum andern übergeht. Ich brauche hier nicht von jenen Zeiten der Gewalt und List zn reden, von den Zeiten der politischen Schlauheit und der wilden Taten, der Untreue, des Verrats, der geschworenen und verletzten Eide, des Aufruhrs in den Städten, der Gemetzel auf den Schlachtfeldern, der demokratischen Bestrebungen und der Unterdrückung durch den Adel, der intellektuellen Halbkultur und der unerhörten Pracht. Man erinnere sich nur dieser burgundischen und flandrischen hohen Gesellschaftskreise, an diesen Hof zu Gent, der so luxuriös in den Gewändern, so raffiniert in der Eleganz war, so nachlässig, so brutal, so unsauber im Grunde, abergläubisch und sittenlos, heidnisch in seinen Festen und trotz alledem gottesfürchtig. Man denke an die kirchlichen und fürstlichen Aufzüge, an die Hoffeste, an die Ritterspiele, an die Gastmähler und ihre Schlemmereien, an die schauspielerischen Darstellungen und ihre Freiheiten, an das Gold der Messgewänder, der Waffen und Tunikas, an die Edelsteine, Perlen und Diamanten; man vergegenwärtige sich ausserdem den Zustand der Seelen, und behalte von diesem Bilde, das nicht genauer beschrieben zu werden braucht, nur einen Zug im Gedächtnis, — dass damals die Mehrzahl der ursprünglichen Tugenden dem menschlichen Gewissen noch fehlte: die Redlichkeit, die aufrichtige Ehrfurcht vor heiligen Dingen, das Pflichtgefühl, das Heimatgefühl und die Scham bei den Frauen, wie bei den Männern. Gerade daran müssen wir uns erinnern, wenn man, inmitten dieser schimmernden und abscheulichen Gesellschaft, ganz unerwartet die Kunst erblühen sieht, die, wie es scheint, den moralischen Zustand mit seinen äusseren Seiten darstellen sollte.

Es war im Jahre 1420, als sich die Brüder van Eyck in Gent niederliessen. Hubert, der ältere, legt die Hand an das grandiose Triptychon von St. Bavo: er konzipiert die Idee, ordnet den Plan an, führt einen Teil davon aus und stirbt über dieser Arbeit gegen 1426. Jan, sein jüngerer Bruder und Schüler, setzt die Arbeit fort, vollendet sie 1432, gründet in Brügge jene Schule, die seinen Namen trägt und stirbt daselbst am 9. Juli 1440. Innerhalb von zwanzig Jahren hat der menschliche Geist, wie er in diesen beiden Männern verkörpert wurde, in der Malerei den idealsten Ausdruck seines Glaubens gefunden, den charakteristischsten Ausdruck der Gesichter; wenn auch nicht die vornehmste, so doch die erste und genaueste Darstellung des Körpers in seinen treuesten Formen, das erste Abbild des Himmels, der Luft, der Kleidung, des äussern Reichtums, und zwar durch wahre Farben; er hat eine lebendige Kunst erzeugt, hat ihren Mechanismus erfunden oder ausgebildet, hat eine bestimmte Sprache geschaffen und unvergängliche Werke hervorgebracht. Alles, was getan werden musste, ist getan. Van der Weyden hat keine andere historische Aufgabe, als in Brüssel das zu versuchen, was sich in Gent und Brügge so wunderbar erfüllt hatte, später nach Italien zu reisen, dort die Technik und den flämischen Geist zu popularisieren und ganz besonders unter seinen Werken ein einzigartiges Meisterwerk zu hinterlassen, ich meine einen Schüler, namens Memling.

Woher kamen diese Brüder van Eyck, als sie sich in Gent festsetzten, inmitten einer Malerkorporation, die schon existierte? Was brachten sie dorthin? Was fanden sie dort? Welche Bedeutung besitzt ihre Entdeckung der Ölmalerei? Was war schliesslich der Anteil eines jeden der beiden Brüder an diesem erhabenen Bilde des „Osterlamms“? All diese Fragen hat man aufgeworfen,



H. UND J. VAN EYCK, DIE ANBETUNG DES LAMMES

H. VAN EYCK, GOTT-VATER, MARIA, JOHANNES DER TÄUFER

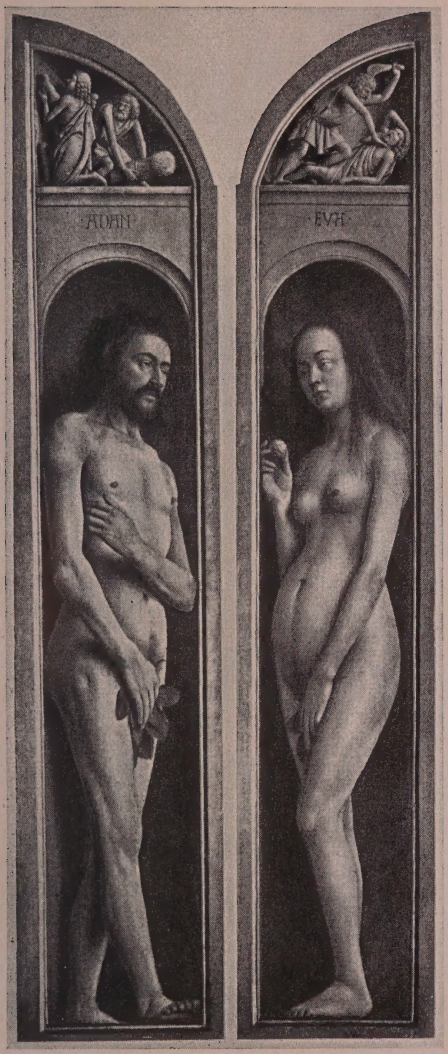
mit viel Gelehrsamkeit erörtert und schlecht gelöst. Was ihr Zusammenarbeiten betrifft, so war vermutlich Hubert der Erfinder des Bildes; er malte wahrscheinlich die oberen Teile und die grossen Figuren, den Gottvater, die Jungfrau, den Johannes, sicherlich auch Adam und Eva in ihrer peinlich genauen und etwas undezenten Nacktheit. Er konzipierte den weiblichen und besonders den männlichen Typus, der später von seinem Bruder aufgenommen wurde. Er verlieh den Gesichtern heroische Bärte, die in der damaligen Gesellschaft nicht getragen wurden; er zeichnete diese vollen Ovale — mit ihren hervortretenden Augen, mit ihren starren, gleichzeitig sanften und wilden Blicken, mit ihren gekräuselten, gelockten Haaren, ihren hochmütigen, verdriesslichen Mienen, ihren starken Lippen; endlich all das halb byzantinische, halb flämische in den Charakteren, die so stark vom Geiste der Zeit und des Ortes durchdrungen sind. Gottvater mit seiner funkelnden Tiara, an der die Bänder herunterhängen, mit seiner hieratischen Gebärde, seinen priesterlichen Gewändern ist noch die zwiefache Darstellung der göttlichen Idee, so wie sie auf Erden in den zwei gefürchtetsten Persönlichkeiten verkörpert war, im Kaiser und im Papste.

Die Madonna trägt schon den Mantel mit Spangen, die zierlich geordneten Kleider; ihre Stirn ist gewölbt, ihr Charakter ganz menschlich, und ihr anmutloses Gesicht hat Jan einige Jahre später allen seinen Madonnen verliehen. Johannes hat weder Rang noch Typus in der sozialen Stufenfolge, der dieser scharf beobachtende Maler seine Formen entnahm. Er ist ein heruntergekommener, magerer, langer, etwas dürftiger Mann, der gelitten, geschmachtet, gefastet hat, so etwas wie ein Vagabund. Was unsere Ureltern anbelangt, so muss man sie in Brüssel betrachten in der ursprünglichen Anlage,

die für eine Kapelle zu wenig bekleidet erschien, und nicht in der Kopie zu St. Bavo, wo sie noch wunderlicher erscheinen mit ihrem schwarzledernen Schurzfell. Wohlverstanden soll man nichts darin suchen, was an die Sixtinische Kapelle oder an die Loggien gemahnt. Es sind zwei wilde Wesen, schrecklich behaart, die beide, ohne dass das geringste Gefühl ihrer Hässlichkeit sie einschüchtert, aus irgendwelchen Urwäldern gekommen sind, hässlich, mit aufgeblähtem Leibe und. mageren Beinen: Eva mit ihrem starken Leibe, dem sichtbaren Zeichen ihrer ersten Mutterschaft. All das ist in seiner seltsamen Naivität stark, rauh, sehr bewundernswert. Die Zeichnung ist streng, die Malerei fest, glatt und voll, die Farbe klar, ernst, schon gleichmässig kräftig, von gemässigtem Lichte; Glanz und Festigkeit des Kolorits zeigt die Kühnheit der künftigen Schule von Brügge.

Wenn, wie man nach allem glauben muss, Jan van Eyck der Urheber des Mittelbildes und der unteren Flügel ist, von denen man in St. Bavo unglücklicherweise nur die hundert Jahre später von Coxie angefertigten Kopien besitzt, so hatte er sich nur noch im Geiste und gemäss der Manier seines Bruders zu entwickeln. Aus eigenem verlieh er den Gesichtern grössere Wahrheit, gab er mehr Menschlichkeit in den Physiognomien, mehr Reichtum und peinlich genaue Wahrheit in der Architektur, in den Stoffen und in den Vergoldungen. Vor allem aber führte er die Freiluft ein, den Anblick blühender Landschaften und blauer Fernen. Schliesslich rückte er das, was sein Bruder in mythischem Glanze und auf byzantinischer Grundlage erhalten hatte, auf das Niveau des Erdenhorizonts herab.

Die Zeit ist vollbracht. Christus ist geboren und gestorben. Das Werk der Erlösung ist vollendet. Folgendermassen hat nun Jan van Eyck in plastischer Wieder-



J. VAN EYCK, ADAM UND EVA

gabe, nicht als Messbuchillustrator sondern als Maler die Darstellung dieses grossen Mysteriums verstanden: eine weite, mit Frühlingsblumen übersäte Aue; vorn der „Lebensbrunnen", ein Wasserspiel, das in schönen Strahlen in ein Marmorbecken niedersprüht; in der Mitte ein purpurverhangener Altar und auf dem Altare ein „weisses Lamm"; unmittelbar darum ein Kranz kleiner, geflügelter Engel, fast ganz in weiss, mit einigen Nuancen von blassblau und rötlichem Grau. Ein grosser freier Raum isoliert das erlauchte Symbol, und auf diesem unbetretenen Rasen sieht man nur das dunkle Grün des dichten Laubes und zu hunderten die weissen Sterne der Wiesengänseblümchen. Die vordere linke Seite nehmen die knienden Propheten ein und eine grosse Gruppe aufrechtstehender Männer. Hier sind alle die, welche zukunftsgläubig Christus verkündigt haben und ausserdem die Heiden, die Gelehrten, die Philosophen und die Ungläubigen, von den antiken Sängern bis zu den Genter Bürgern; starke Bärte, ziemlich stumpfnasige Gesichter, Lippen, als ob sie schmollten, sehr lebhafte Physiognomien; wenig Gesten und Gebärden; in zwanzig Figuren eine kleine Übersicht der geistigen Welt, nach und seit Christi Geburt, abgesehen von den Bekennern des neuen Glaubens. Alle, die noch zweifeln, zögern und sich andachtsvoll sammeln, alle, die geleugnet hatten, sind verwirrt; die Propheten aber bleiben in Ekstase. Die vordere rechte Seite, genau entsprechend der linken, — und mit jener gewollten Symmetrie, ohne die weder Majestät in der Idee noch Rhythmus in der Anordnung läge — nimmt die Gruppe der zwölf knienden Apostel ein und die erhabene Versammlung der wahren Diener des Evangeliums, Priester, Äbte, Bischöfe und Päpste, alle bartlos, dick, blass und ruhig, ohne aufzublicken, vollkommen sicher, anbetend in voller Glückseligkeit,

prächtig in ihren roten Kleidern, mit ihren goldenen Messgewändern, ihrer goldenen Mitra, ihren goldenen Bischofstäben, ihren goldbestickten Stolen; alles mit Perlen, Rubinen und Smaragden besetzt, ein funkelnder Juwelenschmuck, der auf jenem glühenden Purpur spielt, welcher das bezeichnende Rot van Eycks aufweist. Im Hintergrund, fern hinter dem Lamme auf einem erhobenen Gelände, das zum Horizonte ansteigt, ein grünes Gehölz, ein Hain von Orangen, Rosen und Myrten, alles in Blüte und Frucht, aus dem rechts der lange Zug der Märtyrer heraustritt, links der der heiligen, rosenbekränzten, palmentragenden Frauen. Die letzteren sind in zarte Farben gekleidet, ganz in blassblau, blau, rosa und lila. Die Märtyrer, meistens Bischöfe, tragen blaue Mäntel, und nichts ist erlesener als die Wirkung dieser beiden fernen, feinen, genau dargestellten, immer lebendigen festlichen Aufzüge, die sich mit ihren hell- oder dunkelblauen Tönen vor dem ernsten Laube des heiligen Haines abheben. Schliesslich eine Linie noch dunklerer Hügel, dann Jerusalem, angedeutet durch eine Silhouette der Stadt oder vielmehr durch Kirchtürme, hohe Türme und Turmspitzen: und als äusserster Hintergrund ferne blaue Berge. Der Himmel hat jene fleckenlose Heiterkeit, die für einen solchen Augenblick angemessen ist. Blassblau, oben leicht mit Ultramarin abgetönt, zeigt er den weissen Perlmutterglanz, die Morgenklarheit und poetische Andeutung einer festlichen Frühe.

Das ist, in kalter Inhaltsangabe, die Übersetzung des Mittelbildes und des Hauptteils dieses mächtigen Triptychons. Habe ich einen rechten Begriff davon liefern können? Keineswegs; der Geist kann hier ins Unendliche fortschreiten, sich ins Unendliche hineinträumen, ohne auf den Grund dessen zu gelangen, was es ausdrückt oder was es an Gefühlen heraufbeschwören will.

Ebenso kann das Auge sich daran ergötzen, ohne den ausserordentlichen Reichtum an Genüssen oder an Lehren zu erschöpfen, die es uns übermittelt. Die kleine „Anbetung der heiligen drei Könige“ in Brüssel ist nichts, als der entzückende Zeitvertreib eines Juweliers neben dieser mächtigen Konzentration seelischer und rein technischer Fähigkeiten.

Wenn man dies alles gehörig betrachtet hat, muss man noch der „Jungfrau“ und dem „Heiligen Donatius“ im Museum zu Brügge eingehende Aufmerksamkeit schenken. Dieses Bild, dessen Kopie sich im Museum zu Antwerpen befindet, ist das imposanteste, das van Eyck signiert hat, wenigstens was die Dimensionen der Figuren betrifft. Es ist 1436, folglich vier Jahre nach der Anbetung des Lammes entstanden. In der Anordnung, im Stil und Charakter der Form, der Farbe und der Arbeit gemahnt es an die „Jungfrau mit dem Stifter“, die wir im Louvre haben. Es ist weder sorgfältiger in der Arbeit, noch feiner in der Beobachtung des Details. Das unbefangene Helldunkel, in das die kleine Komposition des Louvre gebadet ist, diese vollkommene Wahrheit und diese Idealisierung aller Dinge, wie sie eine sorgfältige Hand erreicht hat, die Schönheit der Arbeit, die unnachahmliche Durchsichtigkeit der Materie, diese Mischung von ängstlicher Beobachtung und von Träumerei, die in den Halbschatten verborgen liegt — all das sind überlegene Qualitäten, welche das Bild von Brügge weder erreicht, noch übertrifft. Aber hier ist alles breiter, reifer, grösser in der Konzeption, in der Anordnung und in der Malerei. Und das Werk wird dadurch noch meisterhafter, dass es völlig in den Zielen der modernen Kunst aufgeht und dass es geeignet ist, allen diesen Zielen Genüge zu leisten.

Die Madonna ist hässlich. Das Kind, ein rachitischer

Säugling mit wenig Haaren, unverändert nach einem armen, kleinen, schlecht ernährten Modell kopiert, trägt einen Blumenstrauss und streichelt einen Papagei. Rechts von der Jungfrau der „Heilige Donatius“ mit goldenem Bischofshute und blauem Chorrock; links, als Kulisse, der „Heilige Georg“, ein schöner Jüngling, eine Art Mannweib in einer damaszierten Rüstung, der seinen Helm abnimmt, das Jesuskind auf seltsame Weise begrüsst und dabei lächelt. Als Mantegna seine „Minerva auf der Jagd nach dem Laster“ mit ihrem ziselierten Kürass, ihrem Goldhelm und ihrem hübschen, zornigen Gesichte konzipierte, da hätte er diesen heiligen Georg nicht mit festerer Radiernadel stechen, da hätte er die Kontur nicht mit entschiedenerem Zuge umrändern und nicht besser malen und kolorieren können wie hier. Zwischen der Jungfrau und dem heiligen Georg kniet der Kanonikus van der Paele, der Stifter. Er stellt unbestreitbar das bedeutendste Stück des Bildes dar. Er trägt ein weisses Chorhemd; in seinen verschlungenen, kurzen, viereckigen, faltenreichen Händen hält er ein offenes Buch, Handschuhe und eine Hornbrille; über seinem linken Arme hängt ein grauer Pelz. Er ist ein Greis. Er ist kahlköpfig; kleine Milchhaare spielen auf seinen Schläfen, deren harte Knochen unter der zarten Haut sichtbar werden. Das Gesicht ist dick, die Augen sind eng zusammenstehend, die Muskeln eingeschrumpft, verhärtet, narbig, rissig durch das Alter. Dieses dicke, schlaffe und runzelige Gesicht ist ein Wunder physiognomischer Zeichnung und Malerei. Holbeins ganze Kunst ist darin enthalten. Man nehme noch zu dieser Szene ihren Rahmen und die gewöhnliche Einrichtung: den Thron, den schwarzen Teppich mit roter Zeichnung, eine komplizierte Architektur, dunklen Marmor, eine Ecke mit Glasfenstern, die durch ihre Butzenscheiben

J. VAN EYCK, MARIA MIT DEM KINDE, DIE HEILIGEN DONATIAN UND GEORG UND DER STIFTER GEORG VAN DER PAELE

das grünliche Tageslicht auf den Bildern van Eycks durchsiebt, einen Marmorfussboden und unter den Füssen der Jungfrau den schönen orientalischen Teppich, diesen alten Perser, der vielleicht täuschend ähnlich kopiert ist, aber auf alle Fälle, wie das übrige, in vollkommenem Einklang mit dem Bilde steht. Die Tonart ist ernst, dumpf und reich, ausserordentlich harmonisch und stark. Die Farbe rieselt dickgerandet. Sie ist eigenwillig, aber sehr weise zusammengestellt und noch weiser durch subtite Valeurs zusammengehalten. Wahrlich, wenn man sich vor dieser Malerei konzentriert, so kann sie alles in Vergessenheit bringen, was ausser ihr besteht, und den Gedanken eingeben, dass die Kunst der Malerei schon in ihrer ersten Stunde ihr letztes Wort gesprochen habe.

Und doch sollte Memling, ohne Thema und Methode zu wechseln, noch etwas mehr zu sagen haben.

Die Geschichte Memlings, wie sie die Tradition uns übermittelt hat, ist eigenartig und rührend. Ein junger Maler, der nach van Eycks Tode am Hofe Karls des Kühnen angestellt war, vielleicht ein junger Soldat aus den Schweizer- und Lothringerkriegen, der bei Granson und Murten mitgekämpft hat, kehrte stark verwundet nach Flandern zurück; und eines Abends im Januar 1477, an einem jener eisigen Tage, die auf die Niederlage bei Nancy und auf den Tod des Herzogs folgten, klopfte er an das Johannes-Hospital und bat um ein Nachtlager, um Ruhe, um Brot und Pflege. All das gab man ihm. Er erholte sich von seinen Mühsalen, von seinen Wunden, und im folgenden Jahre begann er, in der Einsamkeit dieses gastfreundlichen Hauses, in der Stille des Klosters den „Schrein der heiligen Ursula“ und malte dann die „Vermählung der heiligen Katharina“ und die anderen kleinen Diptychen oder Triptychen, die man noch heute dort sehen kann.

Unglücklicherweise scheint dieser hübsche Roman leider nur eine Legende zu sein, deren wir uns heute begeben müssen. Der historischen Wahrheit gemäss wäre Memling ein einfacher Bürger von Brügge gewesen, der die Malerei betrieb, wie so viele andere, der sie in Brügge gelernt hatte, der sie im Jahre 1472 ausübte, der in der St. Georg-Strasse, und keineswegs im St. Johannes-Hospital, als glücklicher Hausbesitzer wohnte und 1495 gestorben ist. Was ist wahr an seinen Reisen nach Italien, an seinem Aufenthalte in Spanien, an seinem Tode und Begräbnis im Kloster Miraflores und was nicht? In dem Augenblick, wo die Blüte der Legende geschwunden ist, muss auch das übrige nachfolgen. Nichtsdestoweniger bleibt etwas Seltsames in der Erziehung, in den Gewohnheiten und in der Laufbahn dieses Mannes, es bleibt etwas Wundersames, eben die Eigenart seines Genies, das so überraschend wirkt zu solcher Stunde und in solcher Umgebung.

Übrigens stellt man sich, trotz aller Widerrede der Historiker, Memlino noch immer gern im Johannes-Hospital vor, wie er an den Bildern malte, welche dort aufbewahrt werden. Und wenn man sie in diesem Hospiz wiederfindet, das noch immer dasselbe geblieben ist, innerhalb dieser Festungsmauern, in diesem feuchten, engen, grasüberwucherten Hofe, zwei Schritte von der alten Notre-Dame-Kirche entfernt, so ist man davon überzeugt, dass trotz alledem die Bilder hier und nirgends anders entstanden sind.

Ich will hier nicht über den „Ursula-Schrein“ reden, der wohl Memlings berühmtestes Werk ist und mit Unrecht als sein bestes gilt. Es ist eine Miniatur in Öl, geistreich, naiv, köstlich in gewissen Einzelheiten, kindisch in vielen anderen, eine entzückende Eingebung — in Wahrheit eine allzu minutiöse Arbeit. Und die Malerei

MEMLING, DIE VERMÄHLUNG DER
HL. KATHARINA

seit van Eyck und selbt seit Memling (man betrachte in Brüssel seine beiden Triptychen und besonders seine „Weinende Frau") würde keineswegs einen Schritt vorwärts, sondern Rückschritte gemacht haben, wenn Memling hier stehengeblieben wäre.

Die „Vermählung der heiligen Katharina" dagegen ist ein entscheidendes Werk. Ich weiss nicht, ob sie einen technischen Fortschritt über van Eyck hinaus bedeutet: das wäre noch nachzuprüfen; jedenfalls aber zeigt sie in der Art zu fühlen und in ihrem idealen Gehalte eine ganz persönliche Begeisterung, die nicht bei van Eyck existierte und die keine andere Kunst so köstlich offenbart. Im Mittelpunkte der Komposition sitzt und thront die Madonna auf erhöhtem Tritte. Ihr zur rechten Johannes der Täufer und die heilige Katharina mit ihrem Sinnbild des Rades, ihr zur linken die heilige Barbara und höher als sie der Stifter Jan Floreins in dem gewöhnlichen Gewande eines Bruders des Johannes-Hospitals. Im Mittelgrunde sind der Evangelist Johannes und zwei Engel in Priestergewändern dargestellt. Ich übergehe die Madonna, die zwar in der Wahl des Typus den Madonnen van Eycks sehr überlegen ist, aber die Porträts der beiden Heiligen bei weitem nicht erreicht.

Die heilige Katharina trägt einen langen, eng anliegenden, schleppenden, schwarzen, goldgezierten Rock, mit karmesinroten Samtärmeln und ausgeschweiftem, eng anliegendem Leibchen; ein kleines goldenes, mit Edelsteinen geziertes Diadem umschliesst die gewölbte Stirn. Ein wie Wasser durchsichtiger Schleier fügt zu der weissen Hautfarbe noch die Blässe eines unfühlbaren Gewebes hinzu. Nichts Erleseneres als dieses kindliche Frauengesicht, das so fein von seinem goldgeschmückten Gazekopfputz eingefasst wird; und niemals hat ein Maler, der in Frauenhände verliebt war, etwas Vollkommeneres

in seiner Gebärde, seiner Zeichnung, seiner Rundung gemalt, als diese volle und lange, spindelförmige und perlmutterglänzende Hand, die einen ihrer Finger dem Brautringe entgegenstreckt.

Die heilige Barbara sitzt. Mit ihrem hübschen, aufrechten Kopfe, ihrem geraden Halse, ihrem hohen, glatten und festansitzenden Nacken, ihren geschlossenen und mystischen Lippen, mit ihren schönen, reinen Augenlidern, die über einen Blick gesenkt sind, den man ahnen kann, liest sie aufmerksam in einem Gebetbuche, an dessen Rücken man ein Stück des blauseidenen Einbandes gewahrt. Ihre Brust zeichnet sich unter dem Leibchen ab, das über dem grünen Kleide liegt. Ein granatfarbener Mantel umhüllt sie reichlich und weit mit seinen breiten, sehr malerischen und sehr kunstvollen Falten.

Hätte Memling nichts weiter geschaffen, als diese zwei Gestalten — und der Stifter mit dem heiligen Johannes sind auch erstklassige Stücke und haben in ihrem geistigen Gehalte das gleiche Interesse —, so könnte man beinahe sagen, dass er genug geleistet habe für seinen eigenen Ruhm, besonders auch zum Erstaunen derer, die sich mit gewissen Problemen beschäftigt haben, und zum Entzücken derer, die sie hier gelöst sehen. Beachtet man nur die Form, die vollendete Zeichnung, die natürliche und schlichte Gebärde, die Klarbeit der Töne, die atlasweisse Zartheit der Haut, ihre Einheit und Geschmeidigkeit; betrachtet man die Gewänder in ihrer so reichen Farbe, in ihrem so richtigen und angemessenen Schnitt, so könnte man sagen, hier sei die Natur selbst, beobachtet von einem wunderbar feinfühligen und ehrlichen Auge. Der Hintergrund, die Architektur und alle Nebendinge zeigen all die Pracht, wie sie die Inszenierung van Eycks aufweist. Ein Thron mit schwarzen Säulen, ein Portikus aus Marmor, ein Fussboden aus Marmor; unter den

Füssen der Madonna ein Perserteppich; endlich als Fernsicht eine sehr helle Landschaft und die Silhouette einer gotischen Stadt mit Glockentürmen, die in den stillen Glanz eines paradiesischen Lichtes getaucht ist; dasselbe Helldunkel, wie bei van Eyck, mit neuen Feinheiten; einige besser bezeichnete Unterschiede unter den Halbschatten und Lichtern; im ganzen ein weniger energisches und zarteres Werk — so offenbart sich bei einem ersten zusammenfassenden Überblick die wunderbare „Vermählung der heiligen Katharina".

Ich schweige über die anderen kleinen Bilder, die so respektvoll in demselben alten Saale des Johannes-Hospitals aufbewahrt werden, und über den „Heiligen Christophorus" im Museum zu Brügge; ebenso schweige ich über das „Porträt der Gattin van Eycks" und über den berühmten „Christuskopf" in demselben Museum. Es sind gute oder auserlesene Werke, welche die Vorstellung nur befestigen, die man sich von van Eycks Art zu sehen und Memlings Art zu fühlen bilden muss; aber die beiden Maler, die beiden Charaktere, die beiden Genies offenbaren sich doch am stärksten in ihren Gemälden des „Heiligen Donatius" und der „Heiligen Katharina". Da ihr Gebiet und ihre Bedeutung dieselben sind, kann man sie gut vergleichen und einander gegenüberstellen und einen durch den andern entschieden und einleuchtend erklären.

Wie haben sie ihre Talente gebildet? Welche überlegene Erziehung hat ihnen soviel Erfahrung übermitteln können? Wer hat ihnen empfohlen, mit so starker Naivität, so gerührter Aufmerksamkeit, so energischer Geduld zu sehen, mit einer immer gleichen Gefühlswärme bei einer so emsigen und langsamen Arbeit auszuharren? Wie bald haben sie sich beide herangebildet, wie schnell und vollkommen! Die italienische Frührenaissance hat

nichts, was damit zu vergleichen wäre. Und man ist allgemein der Ansicht, dass in bezug auf Gefühlsausdruck und Anordnung der Sujets, die hier erstklassig sind, weder die lombardische, noch die toskanische, noch die venetianische Schule irgend etwas hervorgebracht haben, was diesem ersten Meisterwurfe der Schule von Brügge gleichkommt. Die Technik selbst ist vollendet. Die Sprache ist seither reicher, geschmeidiger, vollkommener geworden, wohlverstanden vor ihrem Verfall. Aber niemals hat sie diese ausdrucksvolle Gedrängtheit, noch diese treffende Wahl der Mittel, noch diesen Glanz wiedergefunden.

Man betrachte bei van Eyck und Memling einmal die Aussenseite ihrer Kunst; es ist die gleiche Kunst, die nur auf erhabene Dinge angewandt wird und sie in all ihrer Kostbarkeit zur Darstellung bringt. Reiche Gewebe, Perlen und Gold, Samt und Seide, Marmor und ziseliertes Metall; die Hand ist lediglich damit beschäftigt, den Reichtum und die Schönheit der Materie fühlen zu lassen durch den Reichtum und die Schönheit der Arbeit. In dieser Beziehung liegt die Malerei noch sehr in ihren Anfängen, denn sie will in ihren Hilfsmitteln noch mit der Kunst des Goldschmieds, des Stechers und des Schmelzarbeiters wetteifern. Anderseits sieht man, wie weit sie schon davon entfernt ist. In bezug auf das technische Verfahren gibt es also keine sehr fühlbaren Unterschiede zwischen Memling und van Eyck, der doch vierzig Jahre früher lebte. Man könnte sich wohl fragen, welcher von ihnen schneller und weiter vorgeschritten sei. Und wenn die Daten uns nicht lehrten, welcher der Erfinder war und welcher der Schüler, so könnte man, wenn man die noch grössere Sicherheit in der Vollendung der Werke erwägt, eher zu der Ansicht gelangen, dass van Eyck sich die Lehren Memlings zunutze gemacht habe. Zu-

erst hält man sie für Zeitgenossen, so identisch sind ihre Kompositionen, so identisch ist ihre Methode, so übereinstimmend bedienen sie sich der Archaismen aus derselben Zeit.

Die ersten Unterschiede, die in ihrer Technik bemerkbar sind, zeigen sich in der Verschiedenheit des Blutes und sind in den andersgearteten Temperamenten der beiden Naturen begründet.

Bei van Eyck sieht man mehr Knochengerüst, mehr Muskeln und Blutzirkulation; daher die überraschende Männlichkeit der Gesichter und der Stil seiner Bilder. Im ganzen ist er ein Porträtist nach Art von Holbein, genau, scharf, eindringlich bis zur Heftigkeit. Er sieht richtiger und auch derber und rascher. Die Gefühle, die ihm beim Anblick der Dinge zuströmen, sind robuster und diejenigen, die ihm aus ihrer Farbe zuströmen, intensiver. Seine Palette hat eine Fülle, einen Überfluss, und eine Strenge, die bei Memling nicht zu finden sind. Die Skala seiner Töne ist gleichmässiger kräftig und wird als Ganzes durch die weisere Komposition der Valeurs besser zusammengehalten. Sein Weiss ist fettiger, sein Purpur reicher, und das blaue Indigo, das schöne Blau altjapanischer Emaillearbeiten, das ihm eignet, ist satter in der Farbe und zäher in der Substanz. Er wird stärker vom Reichtum und vom Werte seltener Gegenstände ergriffen, die ja die prunkvollen Sitten seiner Zeit ihm in Menge darboten. Niemals hat ein indischer Rajah mehr Gold und Steine auf seine Gewänder geheftet, als es van Eyck in seinen Bildern getan hat. Wenn ein Gemälde von van Eyck schön ist — und das in Brügge ist das beste Beispiel dafür — so könnte man sagen, es bestünde aus einem Emaillegeschmeide auf Gold oder aus verschiedenartigen Goldstoffen. Überall fühlt man das Gold, darüber oder darunter. Wenn es nicht auf der Oberfläche spielt,

so erscheint es unter dem Gewebe. Es bildet das Band, die Grundlage, das sichtbare oder versteckte Element dieser vor allem üppigen Malerei. Auch ist van Eyck geschickter, weil seine Kopistenhand deutliche Vorzüge aufweist. Er ist genauer, bestimmter; er imitiert vortrefflich. Wenn er einen Teppich malt, so durchwebt er ihn mit wundervoll gewählten Farben. Wenn er Marmor malt, so ist es ein fast polierter Marmor, und wenn er im Schatten seiner Kapellen in den opalfarbenen Butzenscheiben das Licht sich widerspiegeln lässt, so gelingt ihm eine vollkommene Augentäuschung.

Bei Memling dieselbe Macht der Farbe, derselbe Glanz, aber weniger Feuer und genaue Wirklichkeit. Ich möchte nicht zu behaupten wagen, dass in dem wundervollen Triptychon der „Heiligen Katharina", trotz der ausserordentlichen Resonanz des Kolorits, seine Farbenskala ebenso nachhaltig und kräftig sei, wie die seines grossen Vorgängers. Dagegen finden sich bei ihm schon Übergänge, duftige und gelöste Halbschatten, die van Eyck noch nicht gekannt hat. Die Figuren des Johannes und des Stifters zeigen in ihrer Hingabe, in dem Verhältnis des Hauptlichtes zu den Nebenlichtern und in bezug der Dinge auf den Grundriss einen Fortschritt über den heiligen Donatius und besonders einen entscheidenden Schritt über das Triptychon zu St. Bavo hinaus. Selbst die Farbe der Gewänder, das eine in dunklem Granat, das andere in etwas gedämpfterm Rot, offenbart eine neue Kunst, den Ton im Schatten zu mischen, und schon subtilere Farbenkombinationen. Die technische Arbeit ist nicht sehr verschieden. Dennoch bestehen Unterschiede, und zwar darin: überall, wo ihn das Gefühl unterstützt, beseelt und bewegt, ist Memling so sicher, wie van Eyck. Überall, wo das Interesse am Gegenstande und besonders der innere Wert, den er ihm bei-

misst, geringer wird, da kann man sagen, dass er im Vergleich zu van Eyck der schwächere ist. Das Gold ist in seinen Augen nur Nebensache, und die lebendige Natur hat er genauer studiert, als die tote. Köpfe, Hände, Hälse, der Schimmer einer rosigen Haut — all das gestaltet er mit Fleiss und Meisterschaft, weil tatsächlich hier nichts Gemeinsames mehr zwischen van Eyck und ihm besteht, sobald man sie vom Standpunkte des Gefühls aus vergleicht. Eine Welt liegt zwischen ihnen. In einem Zeitraume von vierzig Jahren, was doch sehr wenig bedeutet, ist in der Art zu sehen und zu fühlen, zu glauben und Glauben einzuflössen, eine neue Erscheinung aufgetaucht, die hier wie ein Licht emporglänzt.

Van Eyck sah mit dem Auge; Memling beginnt, mit dem Geiste zu sehen. Der eine dachte genau und richtig; der andere scheint weniger zu denken, aber er hat ein Herz, das ganz anders schlägt. Der eine kopierte und imitierte; der andere kopiert gleichfalls, imitiert und verklärt. Jener reproduziert, ohne sich irgendwie um das Jdeal zu kümmern, die menschlichen Typen, besonders die männlichen Typen, die ihm unter die Augen kamen, aus allen Gesellschaftsschichten seiner Zeit. Dieser aber träumt, wenn er die Natur betrachtet, sinnt nach, wenn er sie überträgt; er wählt das aus, was an der menschlichen Form besonders liebenswürdig und zart ist, und schafft, namentlich als weiblichen Typus, ein Wesen von bisher unbekannter, seitdem wieder entschwundener Erlesenheit. Es sind Frauen, aber so gesehen, wie er sie liebt, mit der zärtlichen Vorliebe eines Geistes, der sich der Grazie, der Vornehmheit und der Schönheit zugewandt hat. Aus diesem bisher unbekannten Frauenbilde schafft er eine wirkliche Persönlichkeit, aber zugleich auch ein Symbol. Er verschönert sie nicht, aber er gewahrt in ihr, was keiner vorher gesehen hat. Man könnte

sagen, er male sie nur darum so, weil er in ihr einen Zauber, einen Reiz, eine Innerlichkeit entdeckt, die noch kein einziger geahnt hatte. Er schmückt sie körperlich und geistig. Wenn er das schöne Gesicht einer Frau malt, so malt er eine entzückende Seele. Sein Fleiss, sein Talent, seine technische Sorgfalt sind nur eine Form der Rücksicht und der rührenden Hochachtung, die er für sie hegt.

Es besteht keine Unsicherheit in bezug auf die Zeit, die Rasse und der Rang, denen diese zerbrechlichen, blonden, milden und doch irdischen Wesen angehören. Sie sind Prinzessinnen von feinstem Geblüt. Sie haben von ihnen die zarten Muskeln, die müssigen und weissen Hände und jene Blässe, die ein abgeschlossenes Leben mit sich bringt. Sie haben jene natürliche Art, ihre Kleider, ihre Diademe zu tragen, ihr Messbuch zu halten und darin zu lesen, die nicht von einem Manne entlehnt und erfunden sein kann, dem die Welt und besonders diese Welt fremd war.

Aber, wenn die Natur so gestaltet war, woher kommt es, dass van Eyck sie nicht so gesehen hat, er, der doch dieselbe Welt kannte, der wahrscheinlich eine höhere Stellung darin einnahm, der darin lebte als Maler und Kammerdiener von Johann von Bayern und dann von Philipp dem Guten, mitten in dieser mehr als königlichen Gesellschaft? Wenn die kleinen Prinzessinnen am Hofe so ausgesehen hatten, wie ist es dann möglich, dass uns van Eyck nicht die geringste zarte, fesselnde und schöne Vorstellung von ihnen überliefert hat? Warum hat er nur die Männer gut gesehen? Warum soviel Kraft, Stämmigkeit, Rauheit und selbst Hässlichkeit, wenn es sich darum handelt, von männlichen Eigenschaften auf weibliche überzugehen? Warum hat er die „Eva“ seines Bruders Hubert nicht merklich verschönert?

Warum so wenig Schicklichkeit über der „Anbetung des Lammes"? Und warum bei Memling all die anbetungswürdigen Zartheiten der Keuschheit und Schamhaftigkeit; hübsche Frauen mit den Mienen von Heiligen, schöne, sittige Stirnen, durchsichtige Schläfen, Lippen ohne eine einzige Falte; alle Unschuld in ihrer Blüte, alle Reize, welche die Reinheit der Engel umschweben; eine Seligkeit, eine ruhige Süsse, eine innere Ekstase, die man sonst nirgends sehen kann? Welche Gnade des Himmels hatte sich auf diesen jungen Soldaten oder reichen Bürger herabgesenkt, um seine Seele zu rühren, sein Auge zu läutern, seinen Geschmack zu bilden und ihm gleichzeitig in der körperlichen und geistigen Welt so neue Ausblicke zu eröffnen?

Wenn auch die Männer, die Memling gemalt hat, nicht von jenem himmlischen Hauche umflossen sind, wie seine Frauen, so gleichen doch auch sie nicht denen van Eycks. Es sind sanfte, traurige Gestalten, ein wenig lang, mit kupferner Hautfarbe, gerader Nase, spärlichem und leichtem Barte, nachdenklichen Blicken. Weniger Leidenschaft, aber dasselbe Feuer. Sie haben ein weniger lebhaftes und männliches Muskelspiel, aber man findet bei ihnen einen gewissen Ernst und eine gewisse Erfahrung, die ihnen das Aussehen verleiht, als hätten sie ein Leben voll Leid und Nachsinnen hinter sich. Der heilige Johannes, dessen schöner Evangelistenkopf in Halbdunkel getaucht und so samtartig ausgeführt ist, stellt ein für allemal den Typus der männlichen Figuren dar, so wie Memling sie ersonnen hat. Er gleicht darin dem Stifter mit seinem Christusgesichte und seinem Spitzbarte. Man beachte — was ich ausdrücklich betone —, dass die männlichen und weiblichen Heiligen offenbar Porträts darstellen.

All das lebt ein tiefes, glückliches und gesammeltes

Leben. In dieser doch so menschlichen Kunst nicht ein Zug von den Gemeinheiten und den Grausamkeiten jener Zeit. Man prüfe das Werk dieses Malers, der, wie er auch immer gelebt haben mag, sein Jahrhundert gut gekannt haben muss: man wird nicht eine einzige jener tragischen Szenen finden, wie man sie seitdem mit Vorliebe dargestellt hat. Keine Vierteilung, kein siedendes Pech, ausser beiläufig bei Gelegenheit einer Anekdote oder eines Medaillonbildes; keine abgeschnittenen Hände, keine nackten, geschundenen Körper, keine rohe Gefangennahme, kein mörderischer Richter, kein Henker. Das „Martyrium des heiligen Hippolyth", das man in der Kathedrale zu Brüssel sieht und das man ihm zugeschrieben hat, ist von Bouts oder Gérard David. Alte, rührende Legenden, wie die der „Heiligen Ursula" oder des „Heiligen Christophorus", Jungfrauen, heilige Bräute Christi, gläubige Priester, Heilige, an die man glauben muss, ein vorüberwallender Pilger, unter dessen Zügen man den Künstler wiedererkennt — das sind Memlings Gestalten. Alles in allem ein inniger Glaube, eine Ehrbarkeit, eine Treuherzigkeit, die einem Wunder gleichen; ein Gefühlsmystizismus, der sich mehr verrät, als deutlich kundgibt, dessen Duft man atmet, ohne dass irgendeine Geziertheit in der Form bemerkbar ist; eine christliche Kunst, wenn es überhaupt eine gab, frei von aller Vermengung mit heidnischen Ideen. Wenn Memling seinem Jahrhundert entgleitet, so vergisst er auch alle anderen. Sein Ideal gehört ihm allein. Vielleicht könnte er an Bellini, Botticelli, Perugino gemahnen, aber nicht an Lionardo, Luini oder die toskanische Schule oder an die Römer der Hochrenaissance. Hier kein Johannes, den man für einen Bacchus halten kann; keine Madonna oder heilige Elisabeth mit dem fremdartigen, heidnischen Lächeln der Gioconda; keine Propheten, die

an die Antike erinnern und durch philosophische Ideen mit den Sibyllen vereinigt sind. Weder Mythen noch tiefe Symbole. Man braucht keine gelehrte Exegese, um diese ehrliche, treuherzige, unwissende und gläubige Kunst zu erklären. Er sagt das, was er sagen will, mit der Sanftmut der Einfältigen an Geist und Herz, mit der Natürlichkeit eines Kindes. Er malt das, was man verehrt, woran man glaubt und so, wie man daran glaubt. Er zieht sich in seine innere Welt zurück, schliesst sich dort ein, erhebt sich und strömt sich aus. Nichts von der äussern Welt dringt in dieses Heiligtum ein, wo die Seelen in tiefer Ruhe liegen, — weder was man dort tut, noch was man dort denkt, noch was man dort sagt, noch irgend etwas, was man dort sieht.

Man stelle sich, inmitten der Schrecknisse des Jahrhunderts, einen begünstigten Ort vor, eine Art himmlischer, traumstiller, abgeschlossener Ruhestätte, wo die Leidenschaften schweigen, wo die Wirrnisse verstummen, wo man fleht und anbetet, wo alles sich verklärt, körperliche oder geistige Hässlichkeit, wo neue Gefühle erstehen, wo Treuherzigkeit, Sanftmut und eine übernatürliche Milde, gleich den Lilien, erblühen, und man hat eine Vorstellung von Memlings unvergleichlicher Seele und von dem Wunder, das er in seinen Werken vollbringt.

Wie seltsam! um von einem solchen Geiste würdig, mit Achtung vor ihm und vor sich selbst, zu reden, müsste man sich besonderer Ausdrücke bedienen und unserer Sprache eine Art Jungfräulichkeit verleihen. Um diesen Preis könnte man ihn wirklich darstellen; aber die Worte sind seit Memling so verbraucht, dass man Mühe hat, die zu finden, die ihm angemessen sind.

Berichtigung:
Seite 46, Zeile 10 v. o.: Bellini statt Billini.
Seite 168, Zeile 14 v. u.: van der Hoop statt van der Haag.

NACHWORT

Es können hier nur einige kurze, allgemeine Angaben über den Verfasser dieses reichen und spürsamen Buches Platz finden; sie genügen aber für die Kenntnis seines äussern Lebens, sofern es überhaupt zu diesem Werke in zwingender Beziehung steht. Im übrigen findet man in den Lettres de jeunesse, sowie in der Correspondence umfängliche biographische Notizen.

Eugène Fromentin, geboren am 24. Oktober 1820 in La Rochelle, trug sich anfänglich mit der Absicht, der juristischen Laufbahn zu folgen, gab sich jedoch unter Louis Cabat dem Studium der Landschaftsmalerei hin. Der Orientmaler Marilhat gewann Einfluss auf sein Schaffen und regte ihn auch dazu an, die nordafrikanische Natur zum Gegenstande seiner Darstellung zu wählen. Dreimal hat Fromentin Algerien bereist und dort eine Reihe tüchtiger, achtbarer Bilder gemalt, welche besonders das Wunder der Luft und des Wüstenlichtes zu bannen suchen; er setzt seine Farben ziemlich dünn auf die Leinwand und lässt gewöhnlich violett oder grau in den mannigfachsten Abtönungen vorherrschen. Manche seiner Gemälde (Maurisches Begräbnis, Audienz bei einem Kalifen, Arabische Kuriere, Falkenjagd in Algier) beweisen klar, dass er auch der Staffage einen charakteristischen Wert zu verleihen weiss und dass er in seinen Bestrebungen von reichem Erfolg gekrönt wurde. Zwei fesselnde Bücher: Un été dans le Sahara und Une année dans le Sahel beschreiben ausführlich seine afrikanischen Eindrücke. Nachdem er Ägypten und Venedig besucht hatte, wandte er sich 1875 nach Belgien und Holland. Les maîtres d'autrefois legen Zeugnis ab von dem entscheidenden, tiefgründigen Studium, das er den Meisterwerken jener Schulen entgegenbrachte. Kurz nach Erscheinen dieses Werkes starb er am 27. August 1876 in St. Maurice bei La Rochelle.

Wie Fromentin nachdrücklich erklärt, tritt er vorurteilsfrei, gleichsam überrascht vor die belgischen und holländischen Gemälde. „Je dirai seulement, devant quelques tableaux, les surprises, les plaisirs, les étonnements, et non moins précisément les dépits qu'ils m'auront causés." Grosserstaunten Auges nimmt er alle Schönheiten auf; aber er scheut ebensowenig davor zurück, sanktionierte Meinungen mit ehrlichen, ergründeten Worten zu widerlegen. Dass sich ab und zu einige Irrtümer eingestellt haben, sei nur nebenbei gesagt; die Fehler eines freien, hellen Geistes eröffnen tiefere, weitere Aussichten, als die allgemeinen Wahrheiten glatter, minutiöser Geschichtsschreiber. Der glückliche Umstand, dass gerade ein Maler sich über Gemälde ausspricht, schenkt dem köstlichen Buche nicht allein seine beherrschende Wirkung; auch der Stil, in dem es geschrieben wurde, bietet genugsam Anlass zu Genuss und Erquickung. Er ist bis ins feinste berechnet, gelegentlich auch notizenhaft und rasch, immer aber lebendig und voll Ergriffenheit. Eben weil Fromentin sehr zarte, innere Probleme und Kunstwirkungen zu behandeln unternimmt, gibt er ihnen häufig eine peinlich abgewogene, schwer zu umschreibende Darstellung. Ces choses terribles à énoncer en français, wie der Verfasser selbst eingesteht, boten denn auch — das sei zum Schlusse noch angemerkt — dem Übersetzer manch unerwartete, hemmende Schwierigkeiten.

Gewiss vermag das Buch auch heute noch, in einer Zeit qualvollen, ruhelosen Suchens und Versuchens, Wege und Ziele zu weisen; denn es birgt ewige Wahrheiten über ewige Werke, die heute, mehr denn je, wieder in Vergessenheit zu fallen scheinen.

E. L. Sch.

INHALT

Seite

Vorwort 5

BELGIEN

I. Das Museum zu Brüssel 11
II. Rubens' Lehrer 26
III. Rubens im Museum zu Brüssel 36
IV. Rubens in Mecheln 48
V. Die Kreuzabnahme und die Kreuzaufrichtung . . . 65
VI. Rubens im Museum zu Antwerpen 82
VII. Rubens als Porträtmaler 90
VIII. Rubens' Grab 106
IX. Van Dyck 120

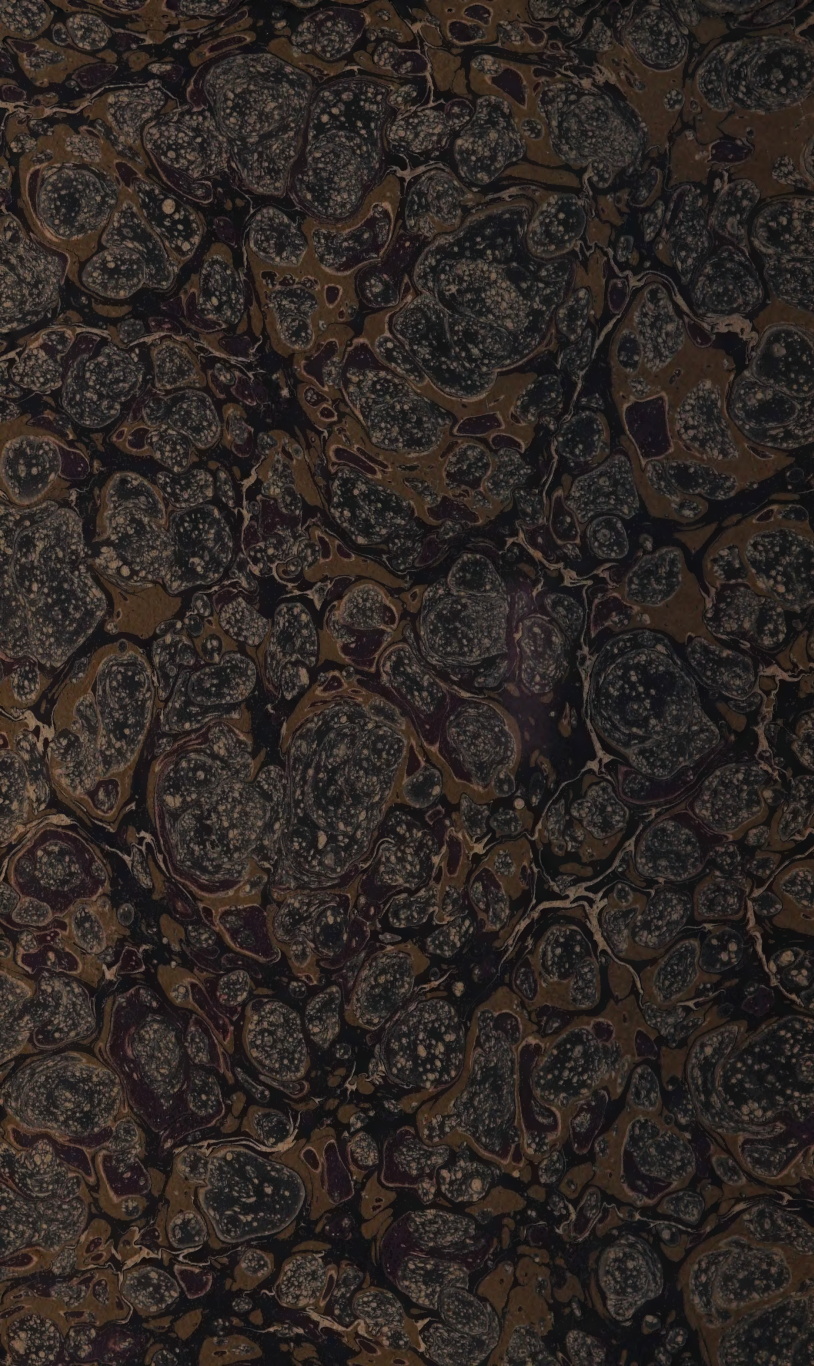
HOLLAND

I. Der Haag und Scheveningen 129
II. Ursprung und Charakter der holländischen Malerei . 135
III. Der Vidjver 155
IV. Das Sujet in den holländischen Gemälden 160
V. Paul Potter 172
VI. Terborch, Mestu und Pieter de Hooch im Louvre . 184
VII. Ruysdael 200
VIII. Cuyp 214
IX. Hollands Einfluss auf die französische Landschaftsmalerei 221
X. Die Anatomie 237
XI. Franz Hals in Haarlem 243
XII. Amsterdam 255
XIII. Die Nachtwache 265
XIV. Rembrandt in den Galerien Six und van Loon — Rembrandt im Louvre 298
XV. Die Staalmeesters 314
XVI. Rembrandt 321

BELGIEN

Die Brüder van Eyck und Memling 339

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt

B6-B 26670

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01640 8193